



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Die französische Nouvelle Vague

Flückiger, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-126900>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Flückiger, Barbara (2016). Die französische Nouvelle Vague. In: Christen, Thomas. Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968. Marburg: Schüren Verlag, 178-202.

Die französische Nouvelle Vague

Barbara Flückiger

Definition

1959 trat an den Filmfestspielen von Cannes eine neue Generation junger französischer Regisseure in den Blick der weltweiten Öffentlichkeit. Diese Filmemacher waren Vorläufer und Auslöser einer Erneuerung des Filmschaffens, die sich als Neue Wellen in vielen Nationen und Kulturen ausbreiteten. Die französische *nouvelle vague* («neue Welle») ist bis heute eine Bewegung geblieben, um die sich viele, teils widersprüchliche und teils sogar nachweislich falsche Mythen ranken. Dass sie aber nichts von ihrer Faszination verloren hat, zeigt sich in den vielen neueren Publikationen, die in den letzten Jahren erschienen sind. Davon zeugen Bekenntnisse von Regisseuren des New Hollywood wie Martin Scorsese, der den überaus großen Einfluss der Nouvelle Vague auf die kommenden Generationen von Filmemachern bestätigte: «Die Nouvelle Vague hat alle nachfolgenden Regisseure beeinflusst, unabhängig davon, ob diese die Filme gesehen haben oder nicht. [...] Sie überschwemmte das Kino wie eine Flutwelle» (Vincendeau 2009, 24).¹

Trotz der Popularität und der Vielzahl an schriftlichen Quellen hat sich jedoch keine eindeutige Begriffsbestimmung und Periodisierung der französischen Nouvelle Vague etabliert. Tatsächlich haben sich die Protagonisten der Bewegung, allen voran François Truffaut und Jean-Luc Godard, lange gegen das Etikett Nouvelle Vague gesträubt. Wie zu diskutieren sein wird, gibt es eine grundlegende Spannung zwischen dem Konzept der *politique des auteurs* («Politik der Autoren») und dem Bestreben der Kritik, die Werke einer übergeordneten Gruppe zuzuordnen.

Die Frage, ob es sich bei der Nouvelle Vague um eine künstlerische Schule han-

delt, die sich über fundamentale Merkmale definieren lässt, wird daher bis heute kontrovers diskutiert. Michel Marie (1997, 25 f.) hat verschiedene Aspekte herausgearbeitet, die laut seiner Einschätzung die Nouvelle Vague als eine konsistente Bewegung charakterisieren:

- eine Doktrin: die *politique des auteurs*
- eine Strategie: die Low-Budget-Filmproduktion
- ein Manifest: Truffauts einflussreicher Text *Une certaine tendance du cinéma français* (dt. *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino*) von 1954
- eine Gruppe von Filmen, die diesen Kriterien entsprechen (wobei Marie die ersten Filme von Claude Chabrol, François Truffaut, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Éric Rohmer erwähnt)
- eine Gruppe von Filmschaffenden
- die publizistische Tätigkeit der Zeitschrift *Cahiers du cinéma*
- die Promotion durch die wöchentlichen Kolumnen in der Zeitschrift *Arts*
- André Bazin als Theoretiker
- und schließlich eine Gruppe von Feinden: die Vertreter des französischen Establishments und des *cinéma de qualité*, das Truffaut angegriffen hatte

Gegen Maries Einordnung spricht die große Heterogenität der Werke. Dennoch ist mit diesen Kriterien bereits ein Rahmen gesteckt, der sich für die Auseinandersetzung mit den kulturellen, theoretischen und stilistischen Eigenheiten der Nouvelle Vague eignet und sich im Folgenden ausdifferenzieren wird. Es wird sich zeigen, dass es eine große stilistische Vielfalt gibt, dass sich unterschiedlich radikale Formen des Erzählens ausgebildet haben und dass die politische Haltung zunehmend auseinander driftete.

Hinsichtlich der geschichtlichen Periodisierung wie auch der Autoren und Werke, welche sich der Nouvelle Vague zuordnen lassen, finden sich enge und weite Definitionen (siehe Frisch 2007, 13 f.). Als Kern der Bewegung erachten jedoch viele die Filmemacher François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer

¹ «The New Wave has influenced all filmmakers who have worked since, whether they saw the films or not. [...] It submerged cinema like a tidal wave.»

und Claude Chabrol, die zuvor als Kritiker für die *Cahiers du cinéma* schrieben. Dieser Kern wird teilweise erweitert durch die Filmemacher der *Rive Gauche*, die sich um die Zeitschrift *Positif* gruppierten, namentlich Chris Marker, Alain Resnais und Agnès Varda.² Weitere Definitionen umfassen auch die Vorläufer Jean-Pierre Melville, Robert Bresson, Louis Malle und Roger Vadim, die «Satelliten» (Vincendeau 2009, 10) Jean-Daniel Pollet und Jacques Rozier sowie die Vertreter des dokumentarischen Cinéma Vérité, Jean Rouch und Edgar Morin. Während der Beginn der Nouvelle Vague um 1958/59 durch die ersten Filme ziemlich eindeutig markiert ist, wird ihr Ende teilweise bereits um 1962 angesetzt (Baecque 2008), da zu diesem Zeitpunkt die ersten Ermüdungserscheinungen zu beobachten sind; teilweise um 1964, als sich eine deutlichere stilistische Ausdifferenzierung abzeichnen beginnt; oder um 1968 mit der Affäre um den Direktor der Cinémathèque française, Henri Langlois, den der französische Kulturminister André Malraux über Nacht absetzte (vgl. Grob 2006, 25 f.).

Entwicklung und Rahmenbedingungen

Wie die meisten anderen Neuen Wellen in Europa und Amerika entwickelte sich die Nouvelle Vague als eine Oppositionsbewegung gegen das etablierte Kino. Diese oppositionelle Haltung wurde gestützt durch ein kulturelles, gesellschaftliches und politisches Umfeld, in welchem sich alte Strukturen und Normen zugunsten von Erneuerungsbestrebungen auflösten, die insbesondere von den sich neu formierenden Jugendkulturen hervorgebracht wurden. Der Begriff «Nouvelle Vague» geht auf Françoise Giroud zurück, die ihn 1957 einführte, um ein Gefühl der Erneuerung zu beschreiben, das sich in der Nachkriegsgeneration ausbreitete (Vincendeau 2009, 6). Die Zeitschrift *L'Express* hatte zuvor eine umfassende Umfrage unter französischen Jugendlichen und jungen Erwachsenen zwischen 18 und 30 Jahren durchgeführt, um deren Einstellungen und

Werte zu erheben. Der Begriff «Nouvelle Vague» drückte daher eine soziale Realität dieser jungen Erwachsenen aus, und die zeitgenössischen Filme, die von Vertretern dieser Generation gedreht wurden, spiegelten dieses Lebensgefühl und die Veränderung der moralischen Werte mit neuer Leichtigkeit und spielerischer stilistischer Innovation (vgl. Frodon 2010, 21).

Es ist daher zu betonen, dass die filmgeschichtliche Entwicklung der Nouvelle Vague im Austausch mit diesen gesellschaftlichen Veränderungen stattfand. Bereits 1953 hatte Ingmar Bergman dieses Lebensgefühl im schwedischen Film *SOMMAREN MED MONIKA* (DIE ZEIT MIT MONIKA) porträtiert, mit einer für damalige Verhältnisse sehr freizügigen Frauenrolle. Godard, Truffaut und Rivette waren beeindruckt von Bergmans mutiger und konsequenter Arbeit (Frodon 2010, 35). *Bonjour Tristesse*, der Roman der damals 19-jährigen Schriftstellerin Françoise Sagan – 1954 veröffentlicht, 1958 von Otto Preminger mit Jean Seberg verfilmt – hatte ebenfalls einen großen Einfluss auf die Formierung der sozialen Identität dieser Generation, zu der auch die Autoren der Nouvelle Vague gehörten. Roger Vadims *ET DIEU CRÉA LA FEMME* (UND EWIG LOCKT DAS WEIB, FR/IT 1956) mit der jungen Brigitte Bardot in der Rolle einer libertinen Frau lotete die Grenzen dessen aus, was an expliziter Sexualität in den prüden 1950er-Jahren gezeigt werden durfte, und wurde von Truffaut genau deswegen als echte Darstellung erotischer Intimität gelobt (Baecque 2008, 174 f.). In diesen Filmen kündigt sich bereits ein zentrales Thema der Nouvelle Vague an, die Veränderung der Geschlechterrollen und besonders die sexuelle Befreiung der Frau. Wie Vincendeau (2009, 21 f.) unter Rückgriff auf die amerikanische feministische Filmtheorie aufzeigt, nehmen die Filme eine durchaus ambivalente Haltung zu ihren Protagonistinnen ein: Einerseits überwinden sie mit ihrer modernistischen Haltung das klassische Stereotyp der Frau als

2 Der Begriff «Rive Gauche» («linkes Ufer») meint eigentlich das linke Seine-Ufer in Paris, zu dem u. a. das Quartier Latin gehört, und ist eng mit Vorstellung eines Intellektuellen- und Künstlerviertels verknüpft.



1–2 Weibliche Impressionen während zwei Stunden zwischen Hoffen und Bangen: CLÉO DE 5 À 7 von Agnès Varda.



Hure oder Heilige, andererseits zeigen sie die Frau als Hindernis auf dem Weg zur Selbstverwirklichung des männlichen Protagonisten oder betrachten sie distanziert wie Insektenforscher als mitleiderregende oder sogar lächerliche Untersuchungsobjekte. Es ist daher kein Zufall, dass sich mit Agnès Varda, die zudem der Rive Gauche zugeschrieben wird, nur eine einzige Frau in diesem männerdominierten Zirkel etablieren konnte, um den Blick «von innen», aus der Perspektive der Frau darzustellen.

Politisch und ökonomisch war das französische Kino geprägt durch die Bedingungen des Zweiten Weltkriegs. Einerseits hatten herausragende Figuren wie Jean Renoir, René Clair oder Max Ophüls das Land während der Besatzung verlassen, andererseits hatte sich während dieser Zeit ein nationales Programm entwickelt, das den französischen Film schützte und förderte:

Ein Gesetz vom 16. August 1940 regelte die Organisation für jeden Industriesektor. Für das Kino wurde das *Comité d'organisation des industries du cinéma* (COIC) eingerichtet, ein Berufsausweis wurde eingeführt, ein Subventionsprogramm für die Filmproduktion erarbeitet und eine staatliche Filmhochschule, das

Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), wurde gegründet, über die die Ausbildung staatlich organisiert wurde. Nach dem Krieg wurde das COIC abgelöst durch das *Centre national de la cinématographie* (CNC).

(Frisch 2007, 57 f.)

Zwar hatten diese regulatorischen Eingriffe gerade die Versteinerung des *cinéma de qualité* zur Folge, die Truffaut später kritisieren sollte, aber sie ermöglichten auch die nachhaltige Dominanz des französischen Kinos in Frankreich und eine hervorragende Stellung im Ausland. Ab 1946, als der Markt für amerikanische Produktionen wieder offen war, gab es eine protektionistische Quotenregelung für den französischen Film, die verlangte, dass auf jeder Leinwand während mindestens 16 Wochen nationale Produktionen gezeigt wurden (Frisch 2007, 58). Mit der erfolgsabhängigen Filmförderung, die ab 1948 eingeführt wurde und eine Zusatzsteuer (*taxe spéciale additionnelle, TSA*) auf alle Filmtickets erhob, wurde dieses ökonomisch-nationale Programm weiter zementiert, das sich ab 1953 auch explizit auf die Qualität des französischen Films und die Entwicklung neuer künstlerischer Perspektiven bezog (Baecque 2008, 169).

Ende der 1950er-Jahre übernahm der Schriftsteller André Malraux das französische Kulturdepartement unter General de Gaulle. Er förderte von Anfang an den Nachwuchs, um frischen Wind in die französische Filmproduktion zu bringen. Er war es auch, der sich persönlich dafür einsetzte, dass Frankreich am Filmfestival von Cannes durch Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS* (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLÜGEN IHN, FR 1959) und Resnais' *HIROSHIMA MON AMOUR* (FR/JP 1959) repräsentiert wurde (Truffauts Film lief sogar prominent im Wettbewerb). Schon im Dezember 1956 hatte der Direktor des CNC, Jacques Flaud, den negativen Effekt der automatischen Förderung kritisiert und ein Förderinstrument für den Nachwuchs gefordert (Baecque 2008, 169). So erhielt die neu sich formierende Nouvelle Vague eine erstaunliche institutionelle Unterstützung und musste sich keineswegs alleine gegen

den Widerstand des Establishments durchsetzen. Vielmehr gab es, wie Baecque (ebd., 141 f.) schreibt, eine merkwürdige Koinzidenz des konservativen Gaullismus, also der national-konservativen Politik unter Charles de Gaulle, mit dem Aufkommen der Nouvelle Vague.

Mit Blick auf das künstlerische Programm der Nouvelle Vague lassen sich zwei Texte isolieren, welche die Abgrenzung und Erneuerung des französischen Filmschaffens einleiteten oder zumindest prononciert zum Ausdruck brachten. Mit *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (dt. *Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter*) forderte der Regisseur Alexandre Astruc 1948 einen neuen Ansatz der Filmgestaltung, der sich aus der persönlichen Sicht des Regisseurs entwickeln sollte und in der «die Regie [mise en scène] [...] kein Mittel mehr [ist], eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter» (Astruc 1948, 114). Astruc schwebte eine kinematografische Sprache vor, in der sich die Gedanken und auch abstrakten Konzepte eines Autorenregisseurs direkt ausdrücken ließen.

Weitaus polemischer grenzte sich Truffaut 1954 in *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* (dt. 1964) von der Vätergeneration des etablierten Kinos ab, wobei der Begriff *cinéma de qualité* in seinem Text zum Schimpfwort mutierte. Denn dieses Kino – besonders die Filme des Autorenteams Jean Aurenche und Pierre Bost – war laut Truffaut in Rezepten versteinert, welche in Adaptionen von literarischen Werken die immer gleichen Konstellationen verwendeten. Vor allem aber kritisierte er Aurenches und Bosts unehrliche Haltung und ihren «betonten Geschmack an Profanierung und Blasphemie» (ebd., 121), mit dem sie sowohl die Kritiker wie auch das Publikum zu täuschen versuchten. Dem sogenannten «psychologischen Realismus» jener Zeit sprach Truffaut die Wahrhaftigkeit ab. «Unter dem Deckmantel der Literatur – und der Qualität natürlich – gibt man dem Publikum seine gewohnte Dosis an Schwärze, Nonkonformis-



mus und billiger Kühnheit» (ebd., 123 f.). Diesen «Szenaristen», die den Film als Medium eigentlich unterschätzten, stellte Truffaut «Cineasten» gegenüber, «Männer des Films» wie Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Abel Gance, Max Ophüls oder Jacques Tati, die er als Vertreter eines *cinéma d'auteurs* einstufte (ebd., 127). Truffauts Text, der zuerst in der Nummer 31 der *Cahiers du cinéma* erschienen war, hatte weit reichende Folgen, die von den Herausgebern bereits antizipiert worden waren (vgl. Frisch 2007, 72 f.). Es kam zu einer Spaltung in zwei Lager: «Die alte Kritik reagierte empört, die junge Kritik feierte Truffauts klare Analyse» (ebd., 72). Damit hatten sich die *Cahiers* dauerhaft positioniert, mit einer Haltung, welche die persönliche Leidenschaft der Kritiker für

3–5 Zwischen Kinoverrücktheit und dem Ende einer Kindheit: *LES QUATRE CENTS COUPS* (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN) von François Truffaut.

oder gegen einen Film ebenso förderte wie die autorenzentrierte Sichtweise, die langfristig die *politique des auteurs* in der französischen Filmkultur sicherte.

Wie in den vergleichbaren Erneuerungsbewegungen anderer Länder war der Umbruch in Frankreich also Folge einer in Formeln erstickten Filmproduktion, die durch professionelle Standards und starre regulatorische Rahmenbedingungen definiert war. Dieses Erschöpfungssyndrom bildete die geeignete Folie für neue filmische Experimente, denn es galt, sich vom Kino der Väter abzugrenzen.

Cinephilie

Von ihrem theoretischen Ziehvater, André Bazin, geschult, verbrachten die jungen Kritiker Stunden in der Cinémathèque française, wo sie sich mit den bedeutendsten Werken der Filmgeschichte auseinandersetzten. Sie gründeten den «Ciné-club Objectif 49», diskutierten über zeitgenössische Filme (Frisch 2007, 143) und entwickelten eine Vorliebe für das amerikanische Kino, besonders die B-Pictures des Film noir. So zeichneten sie sich zwar durch einen experimentellen Ansatz aus, der sich aus dem Bruch mit den traditionellen Normen ergab, griffen aber gleichzeitig Bausteine der von ihnen verehrten Helden des Hollywoodkinos auf – Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Nicholas Ray und Vincente Minnelli –, was ihnen den von Bazin geprägten Namen «Hitchcocko-Hawksianer» (Bazin 1955, 18) einbrachte. Im Unterschied zu herkömmlichen Laufbahnen in der Filmproduktion, bei denen man sich im System hochdienen musste und so mit den traditionellen Normen sozialisiert wurde, schöpften die Vertreter der Nouvelle Vague ihre Inspiration aus der kritischen Auseinandersetzung mit historischen wie auch zeitgenössischen Werken. Ein besonders wichtiger Pfeiler dieser Bewegung war daher die Cinephilie, also die leidenschaftliche Beschäftigung mit Film, die weder akademisch ausgerichtet

war und auch nicht einen theoretischen Hintergrund im engeren Sinne einschloss, noch eine praktische Professionalisierung erforderte.

In seiner umfassenden Darstellung *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture* (2003) zeichnet Antoine de Baecque das Bild einer Kultur, die sich im Frankreich der Nachkriegszeit entwickelt hatte. Es war eine Fankultur, die sich rund um die *ciné-clubs* («Filmklubs») gruppierte, in denen eine eingeschworene Gemeinde Filme und ihre Regisseure als Kultobjekte feierten. Baecque (2003, 10) spricht sogar von einem veritablen Fetischismus, von einem rituellen Phänomen, das sowohl an einen institutionellen Rahmen, nämlich die erwähnten *ciné-clubs*, wie auch an die Rituale der in diesem Kontext aktiven Gruppen gebunden war, in welchem man den Kinobesuch bis in die Details zelebrierte. Über den reinen Filmbesuch hinaus beschäftigten sich die cinephilen Fans aber auch mit Filmzeitschriften wie *Cahiers du cinéma* und *Positif*, sie lasen Bücher und tauschten sich in engagierten Diskussionen aus mit dem Ziel, die Filme bis in ihre tiefsten Schichten zu ergründen. Dabei ging es ihnen jedoch nicht nur um das eigene Filmerleben, vielmehr sahen sie sich auch als Anwälte des Films, den sie als klassische Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichneten und dessen Kunstcharakter sie zu legitimieren suchten.

In den cinephilen Praktiken formierten sich die Grundlagen der *politique des auteurs*: «Hitchcock wurde von den ‚Jungtürken‘ geradezu *erfunden*. [...] Diese absolute Verehrung des Autors gründet auf einem anthropomorphen Verständnis von Kino, das eines der konzeptuellen Fundamente der Cinephilie werden sollte» (Baecque 2003, 26).³ Damit ist nichts anderes gemeint, als dass diese diskursive Praxis den historischen Autor mit einer symbolischen Aura anreicherte, die ihn erst zur Kultfigur werden ließ. Zu dieser Praxis gehörte auch die Kanonisierung der Filmgeschichte, in denen einzelne Werke gegenüber anderen privilegiert wurden, in denen Vergleiche gezogen und Wertehierarchien geschaffen wurden. «Für sich allein gesehen, ist ein Film nicht der Rede Wert; in den Zusam-

3 «Hitchcock est *inventé* par les «jeunes-turcs». [...] Il existe dans cet amour absolu de l'auteur une conception anthropomorphique du cinéma qui sera l'un des soubassements conceptuels de la cinéphilie.»

menhang mit anderen gestellt, gewinnt er an Bedeutung» (Baecque 2003, 15).⁴ Erst in der Diskussion und im Vergleich werden die typischen Merkmale sichtbar, welche den Stil eines bestimmten Autors oder einer bestimmten Gruppe ausmachen. Um die cinephile Sichtweise zu beschreiben, etabliert Baecque daher eine Opposition zwischen *voir* («sehen») und *regarder* («schauen»). *Voir* ist die übliche, primär auf den Konsum gerichtete, oberflächliche Betrachtungsweise, im Unterschied zu *regarder*, welches ein vertieftes, eben cinephiles Wissen erfordert und das Augenmerk nicht in erster Linie auf die vermittelte Geschichte, sondern ebenso auf die stilistischen Eigenheiten der Mise en Scène richtet.

Technische Entwicklung

Oftmals wird argumentiert, dass die Nouvelle Vague ein Resultat technischer Entwicklungen sei – vornehmlich der Miniaturisierung und Mobilisierung von Ton und Kamera –, die einen mobilen, unaufwändigen Dreh an realen Schauplätzen ermöglichen hätten. Wie meist, wenn man einen genaueren Blick auf die Interaktion von technischen und ästhetischen Innovationen wirft, ist der Sachverhalt etwas komplizierter und weniger linear. Vielmehr lässt sich eine enge Interaktion zwischen künstlerischen Desideraten und technischen Lösungen beobachten, in der nicht nur technische Gegebenheiten gestalterische Formen ermöglichen, sondern in der umgekehrt die Gestalter auch aktiv nach Lösungen suchen. Zudem entstehen Technologien niemals in einem Vakuum, sondern sind immer das Ergebnis von sie präfigurierenden, kulturell und gesellschaftlich bedingten Erkenntnissen.

Eine der besten verfügbaren Quellen zur Diskussion der technischen Entwicklung ist Alain Bergalas Text *Techniques de la Nouvelle Vague* von 1998, der in einer Sondernummer der *Cahiers du cinéma* erschienen war und dem es gelingt, einige Fehlinformationen zu bereinigen, die immer wieder aufscheinen. Vor allem zeigt Bergala auf, dass es oft die Ideen waren, die den technischen Entwicklungen vorausgingen (vgl. Flückiger 2001, 123).

Was bei der Geschichtsschreibung zur Nouvelle Vague bisweilen in Vergessenheit gerät, ist der Umstand, dass der Wunsch nach ästhetischer und stilistischer Erneuerung, der von den jungen Mitarbeitern der *Cahiers du cinéma* geäußert wurde, und die technischen Entwicklungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre keineswegs synchron stattfanden.

(Bergala 1998, 36)⁵

Außerdem wird sich bei der Darstellung der stilistischen Eigenheiten zeigen, dass die Gestaltungsformen weitaus heterogener ausfallen, als man gemeinhin annehmen könnte.

Kameras und Filmmaterial

Es ist überraschend, ja sogar paradox, dass die mobilen Filmaufnahmeverfahren der Nouvelle Vague nicht auf dem Format 16 mm entstanden sind, sondern dass die Autoren ihre Filme auf 35-mm-Material gedreht haben. Laut Bergala weist das darauf hin, dass die Bewegung sich von Beginn an nicht als oppositionelle Randerscheinung sah, sondern sich trotz ihrer vehementen Kritik am *cinéma de qualité* in die professionellen Standards einfügen wollte. Diese Beobachtung wird gestützt durch die Tatsache, dass die frühen Filme der Nouvelle Vague in Cannes auf 35 mm gezeigt wurden. 16-mm-Filmmaterial gab es zwar seit den 1920er-Jahren, aber es war für den Amateurbereich konzipiert worden. Für den professionellen Bereich forderte die französische Filmförderung des CNC daher zwingend das 35-mm-Format. Dennoch hätte man die Filme auf 16 mm drehen und für die Auswertung auf 35 mm aufblasen, also bei der Kopierung vergrößern oder ein Internegativ auf 35 mm herstellen können. Jean Rouch hatte sich bereits Ende der 1940er-Jahre für diesen Weg entschieden, um seine ethnografischen Filme zu drehen, zunächst in

4 «Isolé, un film est pauvre; regroupé avec certains de ses frères, il gagne en épaisseur.»

5 «Ce que l'on a parfois oublié, en réécrivant l'histoire de l'émergence de la Nouvelle Vague, c'est qu'il n'y a pas eu synchronisme entre la volonté de changement esthétique, stylistique, qui a été celle de la jeune équipe des *Cahiers du cinéma* et la réalité des mutations techniques au cours des années 50 et 60.»

Schwarz-Weiß, dann auf dem Farbmateriale Kodachrome.

Um die Unterschiede wie auch die Konsequenzen zu verstehen, sind ein paar Grundinformationen notwendig. Ökonomisch gesehen fiel das Aufnahmемaterial wesentlich mehr ins Gewicht als das Material für die Projektion im Kino, denn es wurde in der Regel in einem Verhältnis von 1:5 bis 1:10 gedreht, also rund 5 bis 10 mal mehr Film für die Dreharbeiten verbraucht als für die definitive Auswertungskopie. Da die Nouvelle-Vague-Filme mit geringen Mitteln im Low-Budget-Modus produziert wurden, ist die Wahl von 35 mm als Aufnahmeformat überraschend. Technisch gesehen war der 16-mm-Rohfilm meist sogenanntes Umkehrmaterial, bei dem der gedrehte Film nicht über den Umweg eines Negativs hergestellt wird, sondern aus dem belichteten Filmstreifen direkt ein Positiv entsteht. Diese Filme haben ein steileres Kontrastverhalten, reagieren daher heikler auf große Helligkeitsunterschiede, und sie sind weniger empfindlich, was die Dreharbeiten unter nicht kontrollierten Lichtbedingungen erschwert. Der entscheidende Vorteil von 16 mm hätte aber aus den wesentlich leichteren und mobileren Kameras resultiert. 35-mm-Kameras sind grundsätzlich deutlich sperriger. Wie Bergala (1998, 37) schreibt, hatte sich Jean Cocteau zehn Jahre vor der Entstehung der Nouvelle Vague schon für 16 mm ausgesprochen, weil das Format einen direkteren Zugriff auf die Wirklichkeit zulässt und es dem Filmemacher ermöglicht, sich ohne materielle, spirituelle oder moralische Beschränkungen auszudrücken, ganz im Sinne der von Astruc geforderten *caméra-stylo*. Mit Roberto Rossellini (INDIA, IT/FR 1959) hatte eines der Vorbilder der Nouvelle Vague bewiesen, dass es möglich war, auf 16 mm zu drehen und auf

35 mm auszuwerten. Rossellini plädierte sogar dafür, 16 mm zum Standard zu erheben: «Je mehr Filme auf 16 mm gedreht würden, desto mehr würden sie das Publikum beeinflussen und konditionieren» (in Bergala 1998, 38).⁶

Es gehört zu den Mythen der Nouvelle Vague, dass das mobile Equipment einen neuen Stil hervorgebracht habe. Das ist gerade bei der Kamera nicht der Fall, denn das bevorzugte Modell, die Reportage-Kamera Caméflex von Éclair mit drehbarem Objektiv aufsatz und drei Objektiven sowie Wechseltasche, war bereits 1947 eingeführt worden. Jean-Pierre Melville hatte sie für *LE SILENCE DE LA MER* (DAS SCHWEIGEN DES MEERES, FR 1949) mit Henri Decaë als Kameramann eingesetzt, unter Produktionsbedingungen, welche die Idee der Nouvelle Vague präfigurierten: Low-Budget-Dreh ohne professionelles Team an realen Schauplätzen – oftmals heimlich – und mit unbekannten Schauspielern (Frisch 2007, 216 f.). Dazu ist anzumerken, dass diese Kamera nicht schalldicht isoliert, sogenannte *geblimpt*⁷ war, und sich daher nicht für die Tonfilmaufnahme eignete.⁸ Die meisten Filme der Nouvelle Vague wurden deshalb nachsynchronisiert, ein Umstand, den ich im folgenden Unterkapitel «Ton» ausführlicher diskutieren werde.

Alle frühen Filme der Nouvelle Vague wurden in Schwarz-Weiß gedreht – mit Ausnahme von Godards *UNE FEMME EST UNE FEMME* (EINE FRAU IST EINE FRAU, FR/IT 1961), der aber nicht erfolgreich war und daher die ästhetische Auseinandersetzung der Nouvelle Vague mit Farbe eher blockierte als beförderte, was aus heutiger Sicht zu bedauern ist. Ein gewichtiger Einwand gegen Farbe als Drehmaterial war – neben ökonomischen Gründen – die geringe Lichtempfindlichkeit, welche es erschwerte unter natürlichen Lichtbedingungen zu arbeiten. Doch auch das Schwarz-Weiß-Filmmaterial war mit nur 50 ASA nicht sehr empfindlich. Schon früh hat sich deshalb eine Technik etabliert, die man *pushen* nennt. Dabei wird der Film kontrolliert unterbelichtet. In der Entwicklung gleicht man die Unterbelichtung durch Erhöhen der Temperatur des Entwicklungsbaus aus. Dieses Verfahren hat zur Folge, dass die

6 «S'il y avait un très grand nombre de films en 16 millimètres, c'est une masse de production qui finirait par influencer le public et par le conditionner.»

7 Der *Blimp* ist ein schalldichtes Gehäuse, das die Kamera umschließt und sie sehr viel schwerer werden lässt, denn nur massive Materialien können den Schall effektiv schlucken. Später hat sich ein Ledersack mit Schallisolierung etabliert, der *Barney*, der sich aber nur für bereits ziemlich gut isolierte Kameras eignet.

8 Sehr mobile, nicht geblimpte 35-mm-Kameras gab es bereits in der Stummfilmzeit. Sie ermöglichten in den 1920er-Jahren einen Stil, der als *entfesselte Kamera* bekannt wurde und für den Karl Freund's Kameraarbeit in *DER LETZTE MANN* (Friedrich Wilhelm Murnau, DE 1924) beispielhaft ist.

Filme im Kontrast flauer wirken, das heißt weniger kontrastreich erscheinen, mit ausgebleichten Lichtern und kaum schwarzen Bildpartien. Es bringt eine Ästhetik hervor, die Karl Prümm (2006, 136) folgendermaßen beschreibt: «Die Konturen verschwimmen, das Bild wird diffus, die Grauwerte schieben sich in den Vordergrund, alles wirkt wie verschleiert und in ein milchiges Weiß getaucht.» Der Kameramann Raoul Coutard, der übrigens wie Henri Decaë, der zweite bedeutende Kameramann der Nouvelle Vague, aus dem Reportagebereich kam, entschloss sich daher, für die Nachtszenen in *À bout de souffle* (AUSSEER ATEM, Jean-Luc Godard, FR 1960) ein Filmmaterial zu verwenden, das aus der Fotografie stammte – Ilford HPS – und mit 200 ASA deutlich empfindlicher war. Mit Push-Entwicklung ließ sich dieses Material bis zu einer Empfindlichkeit von 800 ASA ausreizen (Bergala 1998, 42).⁹ Damit ließen sich diese Szenen mit natürlichem Licht in den Straßen von Paris einfangen.

Ton

Wie oben bereits angesprochen, war die Kamera Caméflex nicht geblimpt. Eine geräuscharme, mobile 35-mm-Kamera kam überhaupt erst mit der Arriflex-35BL um 1972 auf den Markt (Bergala 1998, 38). Interessanterweise zwang die technische Limitierung die Filmemacher dazu, die Dialoge ihrer Filme nachzusynchronisieren. Diese Entscheidung steht der ideellen Konzeption der Nouvelle Vague, mit ihren Filmen einen ungefilterten, spontanen Zugriff auf die Lebenswirklichkeit ihrer Protagonisten zu leisten, diametral entgegen. Mehr noch, sie unterwandert damit einen Hauptpfeiler des «Mythos» Nouvelle Vague, nämlich den, ein neues Realismuskonzept einzuführen – eine Idee, die üblicherweise gerade aus der technischen Entwicklung abgeleitet wird, insbesondere mit der Einführung der portablen Tonbandmaschine Nagra. Es ist einer der wesentlichen Verdienste von Bergalas Text, diesen Mythos zu dekonstruieren, indem er offensichtlich genau recherchiert hat. Seine Einsichten werden gestützt durch die sehr detaillierte Studie *L'influence des technologies dans*



6–8 Existenzialistischer Neo-Noir und Kultfilm «gegen den Strich»: *À bout de souffle* (AUSSEER ATEM) von Jean-Luc Godard.

l'émergence du cinéma-vérité. Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III von Séverine Graff (2008), welche die komplexe Interaktion zwischen Filmemachern – hier besonders Drew Associates, Jean Rouch, Mario Ruspoli oder Chris Marker (ebd., 225) – und der technologischen Entwicklung der Nagra aufzeigt. Dieses portable Tonaufnahmegerät – eine Schweizer Erfindung – wurde zu Beginn der 1950er-Jahre ursprünglich für den Radio-

9 Siehe auch Prümm (2006, 136), der allerdings das Material fälschlicherweise als HP 5 bezeichnet, ein Schwarz-Weiß-Material mit 400 ASA Empfindlichkeit, das erst 1976 eingeführt wurde (Ilford-Homepage: <http://www.ilfordphoto.com/products/product.asp?n=7>, besucht am 17.2.2015).

bereich eingeführt. Daher fehlte ihm eine wichtige technische Eigenschaft für den Filmeinsatz, nämlich die synchrone Kopplung an die Bildgeschwindigkeit. Bei den bis dahin üblichen Tonfilmkameras war dieser Gleichlauf durch die Netzspannung gegeben, die beide Geräte steuerte. Mit der netzunabhängigen und damit portablen Nagra war diese Voraussetzung nicht mehr erfüllt. Es musste ein neues System erfunden werden, der sogenannte Pilotton,¹⁰ den entweder die Kamera über ein Kabel liefert oder den ein Quarz erzeugt. Erst mit der Quarz-Technologie, die ab 1963 zur Verfügung stand (ebd., 229), konnten sich Ton und Kamera unabhängig voneinander bewegen. Die Impulse zu deren Entwicklung kamen von Filmemachern, namentlich von den Vertretern des Direct Cinema.

Aus allen diesen Gründen mussten die Regisseure der Nouvelle Vague die Dialoge wie auch die Geräusche nachsynchronisieren. Schon Robert Bresson hatte ein Verfahren entwickelt, die synchronen Tonelemente ohne Kamera gleich am Set aufzunehmen, unmittelbar nach dem Dreh der Szenen. Für *ADIEU PHILIPPINE* wollte Jacques Rozier 1962 ähnlich arbeiten, scheiterte aber und musste daher die Dialoge in mehrmonatiger Kleinarbeit erfassen, indem er sie von den Lippen der Schauspieler ablas. In *LES QUATRE CENTS COUPS* war offensichtlich das improvisierte Interview mit Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) am Ende des Films Originalton. Aber erst Godards *UNE FEMME EST UNE FEMME* wurde gänzlich in O-Ton gedreht. Es ist typisch für die Kommunikation der Nouvelle-Vague-Regisseure, dass auch ein solcher Mangel rhetorisch funktionalisiert wurde.

Noch 1962 verteidigte und rechtfertigte Jacques Rozier das Nachsynchronisieren, das aus heutiger Sicht dem Stil seiner Filme zu widersprechen scheint: «Ich bin

für das Nachsynchronisieren der Dialoge, weil ich entdeckt habe, dass man damit sehr präzise arbeiten und den Film besser kontrollieren kann. Die Schauspieler befinden sich im Dunkeln, in einem Hypnosezustand, und können sich ohne Komplexe ausdrücken.» (Bergala 1998, 39)¹¹

Ein ähnlicher Mythos besteht hinsichtlich des Mikrofons mit Kugelcharakteristik, das Godard für seine chaotischen Tonspuren verwendet haben soll. Solche Mikrofone gab es schon immer, ja sie waren sogar der Standard in der frühen Tonfilmzeit und bedingten keineswegs eine enthierarchisierte Tonspur, in welcher sich die Klangobjekte konkurrieren, überlappen oder sogar maskieren.

Wie in *Sound Design* angemerkt, war das technische Verfahren nicht entscheidend:

Der Effekt eines unstrukturierten Geräuschteppichs entsprang in der französischen *Nouvelle Vague* jedoch in erster Linie einem veränderten Produktionsprozess und weniger dem technischen Prinzip. Nicht die Wahl des Mikrofons – Kugelcharakteristik hatten auch die Mikrofone des frühen Tonfilms –, sondern die Wahl realer Drehorte außerhalb der Studios, die Verpflichtung kaum ausgebildeter Techniker im Rahmen der *Cinéma copain*-Philosophie und das Drehen mit Kleinstteams brachten eine solche Ästhetik hervor. [...] Nicht die technische Innovation, sondern die *Idee* stand im Vordergrund der Entwicklung der *Nouvelle Vague* und führte im Lauf der Zeit zu einer reichhaltigen und in jeder Hinsicht hochstehenden Tonkultur des französischen Films.

(Flückiger 2001, 123)

Dieser Befund wird gestützt von einer Aussage Raoul Coutards:

Der ästhetische Bruch war weniger beabsichtigt, sondern mehr das Resultat der Umstände. Als die Filmemacher der Nouvelle Vague anfangen zu drehen, waren ihre Budgets sehr bescheiden. Wir mussten also mit wenig zurecht kommen, Ersatzlösungen finden, was uns dazu brach-

10 Der Pilotton ist ein 50-Hz-Tonsignal, das direkt auf das Magnetband aufgezeichnet wird, und zwar gegenphasig, sodass sich die beiden Phasen bei der Wiedergabe löschen und das Signal somit unhörbar wird.

11 «Jacques Rozier continuait en 1962 à défendre et à justifier le principe du doublage qui nous apparaît aujourd'hui si contradictoire avec le style de son cinéma: Je suis pour le doublage des dialogues parce que je me suis aperçu qu'avec du temps, on peut faire un travail très précis, et qu'on domine davantage son film. Les acteurs sont dans le noir, dans un état d'hypnose, et peuvent s'extérioriser sans complexes.»

te, die traditionellen Techniken zu verwerfen... Aus dieser materiellen Not heraus entstand ein bestimmter Stil.

(Bergala 1998, 40)¹²

Stilistische Eigenheiten der Nouvelle Vague

Einen einheitlichen Stil findet man in der Nouvelle Vague nicht, vielmehr sind die Werke in ästhetischer Hinsicht sehr heterogen. Dieser Befund widerspricht der eingangs zitierten These von Michel Marie, dass es sich bei der Nouvelle Vague um eine künstlerische Schule handle, denn eine solche würde in der Regel einen erkennbaren Gruppenstil aufweisen. Dennoch gibt es einige Merkmale, die für die Nouvelle Vague als typisch gelten und damit so etwas wie eine Folie bilden, auf welcher sich die persönlichen Stile einiger Regisseure oder Kameraleute diskutieren lassen. Denn wie sich zeigen wird, unterscheiden sich die Arbeiten von Raoul Coutard und Henri Decaë, den beiden wichtigsten Bildgestaltern der Nouvelle Vague, markant voneinander. Diese Unterschiede werden für die Diskussion der Autorentheorie nochmals bedeutsam, denn die Handschrift und damit der Stil ist ein entscheidendes Kriterium, einen Autor als Schöpfer im Sinne der *politique des auteurs* zu verstehen.

Unter «Stil» verstehe ich mit Jörg Schweinitz (2007, 685) die «formale Eigenheit eines Films oder die formalen Besonderheiten einer unterschiedlich dimensionierten Gruppe von Filmen». Diese Eigenheiten können, wie im letzten Abschnitt diskutiert, das Resultat von technischen Möglichkeiten oder Limitierungen wie auch von produktionellen, beispielsweise ökonomischen Rahmenbedingungen sein, oder sie sind bewusste Entscheidungen einer Persönlichkeit. Aus den Werken selbst lassen sich die Ursachen für Stilbildung nicht ohne weiteres ableiten. Dennoch ist der hier verwendete Stilbegriff werkimmanent ausgelegt. Es geht also darum, in der Tradition der neoformalistischen Filmanalyse, wie sie unter anderem von David

Bordwell und Kristin Thompson entwickelt worden ist, über die Analyse von Werken die typischen Stilmerkmale herauszuarbeiten. Diese Erkenntnisse können anschließend durch außerhalb der Werke liegende Informationen kontextualisiert werden.

Als typische Stilmerkmale der Nouvelle Vague gelten:

- bewegte Kamera mit langen Travelings von der Schulter, aus dem Auto oder im Rollstuhl, seltener Kranfahrten, da zu teuer
- gleichmäßiges, natürlich wirkendes Licht
- Schwarz-Weiß-Bilder mit weichen Graustufen
- überstrahlende Highlights
- diskontinuierliche Montage
- Jump Cuts
- Verletzung der Continuity-Regeln
- ungewöhnliche Kadrierungen und Perspektiven
- überfüllte Tonspuren mit chaotischen Geräuschteppichen
- Unterwandern des Primats von Sprache bis hin zur kompletten Maskierung des Dialogs durch Geräusche oder Musik
- unkonventioneller Musikeinsatz

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die stilistischen Merkmale sich als Opposition gegen traditionelle Standards verstehen lassen. Schon Truffaut hatte sich in *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* gegen den geleckten Professionalismus des *cinéma de qualité* gewandt. Der perfektionierten Gestaltung traditioneller Filme setzten die Vertreter der Nouvelle Vague, allen voran Jean-Luc Godard, eine dezidiert unpolierte Ästhetik des Zufalls gegenüber, welche die üblichen Sehgewohnheiten unterwandert.

Bildgestaltung und Montage

Im Widerspruch zu Coutards oben zitierter Diagnose, dass die ästhetische Opposition vor allem den ökonomischen Rahmenbe-

¹² «Si rupture esthétique il y a eu, dira-t-il plus tard, ce n'était pas délibéré mais plutôt le fruit des circonstances. Lorsque les gens de la Nouvelle Vague débutaient, leurs budgets étaient assez minces. Il fallait donc se débrouiller avec les moyens du bord, trouver des solutions de remplacement. Ce qui nous a conduits à malmener les techniques traditionnelles... Un certain style a pu naître de cette misère matérielle.»

dingungen geschuldet sei, die rhetorisch als intentionale Geste funktionalisiert wurde, stehen die Bemerkungen Karl Prümms zur «Bildlichkeit der Nouvelle Vague», wie es im Untertitel seiner Studie *Die Welt in einem neuen Licht* heißt. Er konstruiert insbesondere eine Gegenüberstellung von Henri Decaë, den er als «traditionsbewussten Erneuerer» (2006, 133) darstellt, der die Konventionen allenfalls leicht modifiziert, und Raoul Coutard, in dem er den wahren Revolutionär der Bildgestaltung ausmacht.

Im Unterschied zur Tradition des Chiaroscuro, einem psychologisch und ästhetisch funktionalisierten Spiel von Licht und Schatten – meisterhaft umgesetzt etwa von Eugen Schüfftan in *LE QUAI DES BRUMES* (HAFEN IM NEBEL, Marcel Carné, FR 1938) oder von Henri Alekan in *LA BELLE ET LA BÊTE* (ES WAR EINMAL, Jean Cocteau, FR 1946) –, sehen wir bei Raoul Coutard ein weiches, diffuses Licht, in welchem Figuren, Objekte und Räume ein hierarchieloses Ganzes bilden. Es wird in diesem Beleuchtungsstil weder eine dramatische Stimmung geschaffen, welche die Narration stützen würde, noch lenken Lichtinseln den Blick des Zuschauers in einer intendierten Weise. Prümm schiebt diesem Stil daher einen höheren Grad an Realismus zu, den er übrigens schon in *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT, Louis Malle, FR 1958), einer Arbeit von Henri Decaë, punktuell erkennt. «Ohne zusätzliches künstliches Licht war Coutards Kamera überall einsetzbar, keine Nuance der Realität, kein Lichtmoment wird also ausgeschlossen, das filmische Bild eröffnet einen unbegrenzten Raum, der durch die Technik nicht determiniert oder auch nur eingeschränkt ist» (ebd., 136). Die Technik werde dadurch transparent, sie schiebe sich nicht mehr zwischen Bild und Abbildungsgegenstand, sondern ermögliche einen direkten, unverstellten Blick, so Prümm weiter, eine «intentionslose Aufzeichnung des reinen, kontingenten Lichts» (ebd., 137 f.).

Filmhistorisch gesehen ist eine weiche, diffuse Lichtgestaltung weit weniger ein Novum, als Prümms Überlegungen vermuten lassen. Im Stummfilm der ersten

anderthalb Jahrzehnte war dieser Stil die Regel, denn es galt ebenso, die Totalität des Raums zu erfassen. Auch ist es gewagt zu behaupten, diese Bildlichkeit sei dem Verzicht auf künstliches Licht zu verdanken, denn die Fotos von den Dreharbeiten zeigen etwas Anderes, und das Filmmaterial, auch das höher empfindliche, hat gar nicht den Belichtungsspielraum, um den natürlichen Kontrastumfang einer vorgefundenen Szene ohne zusätzliche Maßnahmen einzufangen. Typisch für Coutards Stil sind aber die überstrahlenden Lichter, besonders im Gegenlicht, in welchem die Figuren im Vordergrund im Schwarz versinken. Nicht nur sind die «ausgefressenen» Highlights, also überstrahlte Bildpartien ohne Details, ein Bruch mit traditionellen Normen, sondern auch die Umkehrung von Figur und Grund. Beide Gestaltungsmomente bedrohen die Lesbarkeit des Bildes, weil sie die Strukturen in detaillosen Flächen auflösen.

Neu und überraschend ist auch die Kombination von natürlich wirkendem Licht, bewegter Kamera und Dreh außerhalb des Studios. Denn die schwerer kontrollierbaren Lichtbedingungen von realen Schauplätzen werden besonders dann evident, wenn große Räume über Kamerabewegungen erschlossen werden. Eines der wiederkehrenden Motive der Nouvelle Vague sind die Flaneure, die in Paris scheinbar ziellos durch Straßen und über Plätze schlendern, während die Kamera ihnen in organischen Bewegungen folgt. Bildästhetisch ergibt sich dadurch ein Gefühl großer Immersion in den Stadtraum, das sich in sehr vielen Filmen, wie besonders in *CLÉO DE 5 À 7* (Agnès Varda, FR/IT 1962), findet. In *LES QUATRE CENTS COUPS* wiederum sind es eher fluide, kontrollierte Kran- oder Schienenfahrten, mit einigen signifikanten Ausnahmen, nämlich der Karussellszene, in welcher wir der schwindelerregenden Wahrnehmung des Protagonisten ausgesetzt sind. Im Sinne eines *cinéma à la première personne*, eines «Kinos in der ersten Person», (Truffaut 1960, Steinlein 2007) übernehmen wir seine Perspektive auch bei der Flucht am Ende, die sich in einer entfesselten Kamerabewegung äußert. Diese improvisiert wirkende Nähe zu den

Figuren, oftmals unterstützt von verwickelten Handkamerabildern oder Fahrten aus dem legendären Citroën 2CV, ist das vielleicht unkonventionellste Stilmerkmal der Nouvelle Vague, das durchaus einem realitätsnah wirkenden Reportagemodus geschuldet ist. Diese Faszination für die Bewegung – mit vielen Autofahrten im Stil von Roadmovies, die den Stadtraum überschreiten – gilt seit der Frühzeit des Kinos als Essenz des Kinematografischen, mit dem sich das Kino von allen anderen darstellenden Künsten (Theater, Malerei und Fotografie) abgrenzt. Wir begegnen ihr bereits in der französischen Avantgarde, wo die Photogénie in der Bewegung – d. h. in der Verknüpfung von Raum und Zeit – als das Wesen des Filmischen erscheint. In den Kamerabewegungen der Nouvelle Vague zeigt sich also nicht nur die Hommage an das amerikanische Kino, sondern auch die Verbindung zur französischen Moderne der 1920er-Jahre.

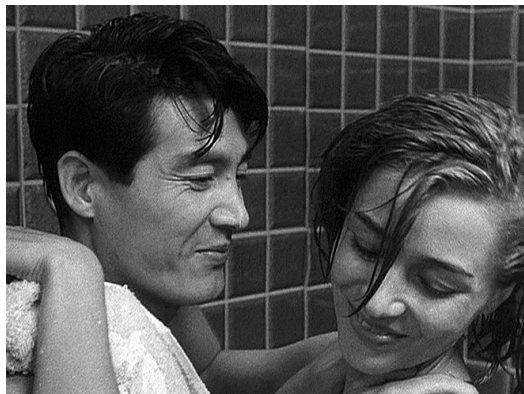
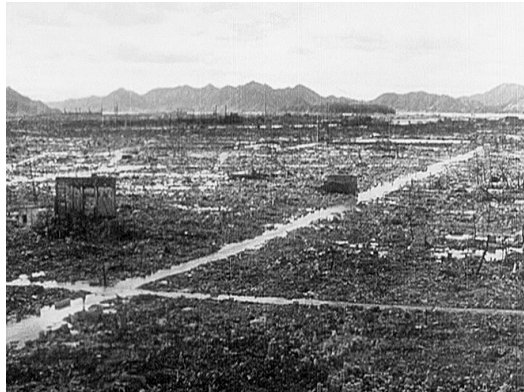
Kadrierungen werden, wie die Lichtsetzungen, weniger figurenzentriert ausgeführt und widerspiegeln den spontanen, wie zufällig wirkenden Zugriff auf die Wirklichkeit. Innerhalb der Montage sind öfter Sprünge zu sehen, die den üblichen Normen des Continuity Editing widersprechen. Die berühmten Jump Cuts, die laut Mythos erstmals in Godards *À bout de souffle* zu sehen sind, unterbrechen diesen wie nahtlos wirkenden Fluss der Bilder am augenfälligsten. Wie Frisch (2007, 227) schreibt, hatte Godard dieses filmische Mittel jedoch schon in Jean Rouchs *Moi, un noir* (FR 1958) gesehen. Godard selbst hat später berichtet, dass die Jump Cuts aus der Not entstanden seien, den überlangen Film kürzen zu müssen: So strich er beispielsweise den Dialog, der sich im fahrenden Auto zwischen Patricia (Jean Seberg) und Michel (Jean-Paul Belmondo) entspinnt, radikal zusammen, indem er ihn mithilfe der Jump Cuts nur auf Patricia schnitt (in Frisch 2007, 227). Ungewöhnliche Schnitte finden sich jedoch schon in Claude Chabrols *Le beau Serge* (DIE ENTÄUSCHTEN, FR 1958), der über weite Strecken konventionell erzählt wird, aber in erzählerisch besonders dramatischen, entscheidenden Momenten erscheint die

Montage staccatohaft verdichtet, mit Achsensprüngen und ungewöhnlichen Winkeln, welche den diskontinuierlichen Eindruck noch akzentuieren, wie in den Auseinandersetzungen zwischen Serge (Gérard Blain) und François (Jean-Claude Brialy).

Tongestaltung

Obwohl nachsynchronisiert, weisen einige, aber besonders Godards Filme von Beginn an eine am O-Ton orientierte Gestaltung auf. Dennoch wäre es keineswegs angebracht, die Tongestaltung als natürlich oder realistisch einzustufen. Vielmehr findet sich eine merkwürdige Spannung zwischen der mimetischen Nachbildung komplexer Lautsphären und stilisierten Elementen, welche die Gemachtheit der Tonkomposition ausstellen. Alan Williams arbeitet dieses Spannungsverhältnis in seinem Text *Godard's Use of Sound* (1985) sehr schön heraus.

In Godards Tonspuren ist Sprache nur ein Element unter anderen. Damit setzt sich der Regisseur über die etablierte Hierarchie hinweg, welche den Dialogen höchste Priorität einräumt, indem die Geräusche so platziert werden, dass sie keinesfalls die Sprachverständlichkeit stören, also vornehmlich in Dialogpausen. In Godards Filmen jedoch ist die Sprachverständlichkeit oft durch die Qualität der Aufnahme und die Kopräsenz von anderen Klangobjekten bedroht, eine bewusste stilistische Entscheidung, die – wie oben erwähnt – fälschlicherweise der Verwendung von Kugelmikrofonen zugeschrieben wird, so auch von Williams (ebd., 337). Sprache ist darüber hinaus ein sozialer und ethnischer Marker in Godards Filmen, in denen Figuren fremde Akzente oder Soziolekte aufweisen, die sich von geschulten Sprechern mit genormter Bühnensprache unterscheiden. Und schließlich verwendet Godard die Dialoge als akustisches Element, das wie Musik unabhängig von der Bedeutung eine unmittelbare klangliche Wirkung entfaltet. Dies wird besonders evident in den Voice-over-Narrationen und in den deklamierten Passagen, in denen Figuren vorlesen oder Gedichte rezitieren. Wie Williams richtig bemerkt (ebd., 332),



09–11 Vergangenheit und Gegenwart, Lust und Leid verschmelzen in *HIROSHIMA MON AMOUR* von Alain Resnais nach einem Drehbuch von Marguerite Duras.

ändern sich damit die prosodischen Merkmale von Sprache signifikant. Die Intonationsmuster sind anders, sogar die Aussprache kann sich ändern, der Rhythmus nimmt einen neuen, künstlicheren Duktus an. Auch die Ton-Bild-Interaktion verletzt oft die üblichen Regeln, welche den Sprecher gegenüber dem Zuhörer privilegieren. Godard zeigt sehr viel öfter den Zuhörer, oder er zeigt den Sprecher von hinten. So

beginnt *VIVRE SA VIE* (DIE GESCHICHTE DER NANA S., FR 1962) mit einer langen Einstellung, in der die Protagonisten der Kamera den Rücken zuwenden; und auch im Interview, das Patricia in *À BOUT DE SOUFFLE* mit dem Schriftsteller Parvulesco (Jean-Pierre Melville) führt, ist sie zu sehen statt ihres Gesprächspartners.

Diese Praktiken unterwandern professionelle Standards und bilden einen natürlichen Effekt konflikthafter Komplexität nach. Zugleich stehen sie im Widerspruch zur Stilisierung, die sich auf Godards Tonspuren ebenfalls findet und die vor allem aus der diskontinuierlichen Anordnung der Klangobjekte und der ostentativ künstlichen Verschiebung der Elemente gegeneinander in der Tonmischung resultiert. Am deutlichsten werden solche Brüche in abrupt einsetzenden stillen Passagen oder in der fragmentarischen Musik (die außerdem nondiegetische Partien von Mozart oder Bach mit Jazz und Pop-Musik oder diegetischen Interpretationen von französischen Chansons mischt, und so eine Collage von Stilen und Klangmustern entwickelt, die üblichen Konventionen widerspricht).

Man kann argumentieren, dass Godard ein akustischer «Realist» sei, und ohne Zweifel verweisen seine Aufnahmetechniken auf Bazins Einfluss. Ob diese Tongestaltung nun aber als «realistisch» zu bezeichnen ist oder nicht (tatsächlich wirken die Tonspuren hochgradig stilisiert), sei dahingestellt, aber Godards Weigerung zu schneiden und transparent zu mischen wirkt auf akustischer Ebene ähnlich wie die Plansequenzen mit großer Schärfentiefe. Bazin nannte Wylers Tiefenschärfentechnik «demokratisch», im Unterschied zu den hierarchisch organisierten Formen der klassischen Montage. (Williams 1985, 337 f.)¹³

Als Tendenz lassen sich in manchen Filmen komplexere und damit enthierarchisierte Tonspuren beobachten. Aber Godards Tonarbeit ist singulär in der Nouvelle Vague. Kein anderer Regisseur hat die Tonspuren so radikal gegen den Strich gebürstet. Am ehesten finden wir Experimente in der Voice-over, die in mehreren Filmen eine wichtige Funktion einnimmt

13 «It can be argued that all this makes Godard a sonic «realist», and certainly his location recording techniques are strong evidence for a possible Bazinian influence. Whether «realistic» or not (the problem is that the result sounds highly stylized), Godard's refusal to edit and mix transparently results in a close aural equivalent of long takes with great depth of field. Bazin called Wyler's deep-focus technique «democratic», as opposed to the hierarchical nature of classical editing.»

und gleichzeitig eigenwillig intoniert ist, wie in *HIROSHIMA MON AMOUR* und *LA JETÉE* (*AM RANDE DES ROLLFELDS*, FR 1962) von Chris Marker.

Themen und Haltung

Williams' Statement führt aber über die Tonspur hinaus zu einer fundamentalen Diskussion über die Haltung der *Nouvelle Vague*. Und damit ist einerseits die persönliche Haltung der Regisseure zu ihrem Stoff, andererseits aber auch die Kontextualisierung dieser Haltung in politischen Diskursen gemeint. Denn Bazins essentialistisch begründetes Desiderat einer kinematografischen Sprache, die über die Gestaltungsstrategien dem besonderen Realitätsbezug des Films Rechnung tragen sollte, schließt auch die politisch zu verstehende Forderung ein, dem Zuschauer kein hierarchisch vorstrukturiertes Universum zu präsentieren, sondern ihm selbst die Möglichkeit zu lassen, eine eigenständige Lesart zu entwickeln. Im Unterschied zum Continuity-Prinzip des Klassischen Hollywood, welches transparente, aber hochgradig standardisierte filmische Darstellungsformen hervorbrachte und den Zuschauer mit möglichst optimal auf die Vermittlung der Geschichte hin funktionalisierten Informationen versorgte, sind die *Nouvelle-Vague*-Filme in mehrfacher Hinsicht widerständiger. Nur wenige von ihnen folgen einer klassischen Erzählweise und versuchen, die Illusion einer in sich geschlossenen Geschichte zu entwerfen. Vielmehr scheinen die erzählerischen Entwicklungen einem Zufallsprinzip zu folgen, in dem wenig informative Szenen – durch die Stadt flanieren, im Café sitzen, mit dem Auto herumfahren, diskutieren, im Bett herumliegen – viel Raum einnehmen. Paradoxerweise sind es gerade die Brüche und scheinbaren Zufälligkeiten in einer nahtlosen Erzählung, welche einen erhöhten Authentie-Effekt hervorbringen. Dies gilt nicht nur für die bereits geschilderten stilistischen Mittel, sondern auch für die Erzählhaltung, die weniger dramaturgisch durchkomponiert wirkt, sondern scheinbar organisch den Figuren folgt.

Schon früh allerdings wurde Kritik an dieser erzählerischen Haltung laut. Den jungen Regisseuren wurde vorgeworfen, dass sie nichts zu sagen hätten. Besonders *À BOUT DE SOUFFLE* wurde als anarchisch-faschistisches Kino abgetan. Zudem griff Robert Benayoun (1962) in seiner Kritik zu Godards *LE PETIT SOLDAT* (FR 1960) den Regisseur unter anderem als «fasciste» und «zombie» heftig an: «Ich dachte, es sei unmöglich, verschiedene Stufen der Nichtigkeit miteinander zu vergleichen und festzustellen, welcher seiner Filme der schlechteste sei. Doch es ist möglich, denn nun hat er sich selbst übertroffen und das tiefe Niveau seines Ramsches noch unterboten.»¹⁴ Dass die *Nouvelle Vague* von Zeitgenossen als politisch rechts gerichtete Bewegung wahrgenommen wurde, erstaunt aus heutiger Sicht ebenso wie die Tatsache, dass sich Regisseure wie Truffaut, Rohmer, Godard und Chabrol sogar selbst rechts positionierten (Vincendeau 2009, 3) – in Abgrenzung zu ihrem Ziehvater André Bazin, der sich als katholischer Marxist verstand.

Antoine de Baecque (2008, 141 f.) zeichnet die politische Positionierung der *Nouvelle Vague* detailliert nach und kontextualisiert sie zeitgeschichtlich. Das zentrale Konzept, das ihr zugrunde lag, ist als eine dezidierte Kultur des *désengagement* zu verstehen: als Opposition zur engagierten Haltung der ersten Nachkriegsgeneration und vor allem Jean-Paul Sartres, der es als Aufgabe der Intellektuellen (und besonders der intellektuellen Künstler) begriff, sich mit der politischen Situation auseinanderzusetzen, einzugreifen und die Wirklichkeit zu verändern. Die «des-engagierte» Haltung der nachwachsenden Generation entstand in der literarischen Gruppe «Les Hussards» («Die Husaren»). Ihr Forum war die Zeitschrift *Arts*, die sich gleichermaßen von der engagierten Linken wie von der klassischen Rechten abgrenzte und in der Truffaut seine wöchentliche Kolumne publizierte. Ihr Credo war eine Kunst, die sich über die Form – im Fall

14 «En effet, je croyais impossible d'évaluer divers degrés de la nullité et de statuer lequel parmi ses films était le plus mauvais. La chose est pourtant possible car il vient de se surpasser, et le niveau le plus bas de son petit bazar est défoncé.»

der Filmkunst: über die Mise en Scène – ausdrückte und weniger über die Inhalte. Dieses Credo findet ihr Motto in Jean-Luc Godards Diktum «Le travelling est affaire de morale» («Die Kamerafahrt ist eine Frage der Moral»). Wie Baecque (ebd., 148) darlegt, bestand die Provokation dieser Haltung in der Subversion geltender Werte. Dennoch provozierten die Filme der Nouvelle Vague auch die klassische Rechte, besonders mit ihrer libertinen Haltung zum Geschlechterverhältnis. Vorgeworfen wurde den Filmemachern auch ihre mangelnde Stellungnahme zum Algerienkrieg 1954–1962:

Über keines der damaligen politischen Ereignisse, von denen die Zeitungen voll waren, etwa den Algerienkrieg oder die Dekolonisation wurde in den *Cahiers du cinéma* oder in *Arts* auch nur ein Wort verloren. Nicht ein einziger Redakteur der Zeitschrift hat auf irgendeiner der damals zahlreichen Unterschriftenlisten und Petitionen unterschrieben. (Frisch 2007, 114)

Godard zeigte in *LE PETIT SOLDAT* vielmehr einen Deserteur als Protagonisten, dies zu einer Zeit, in der die Jugend Frankreichs eingezogen wurde, weshalb der Film von Louis Terrenoire, dem französischen Informationsminister, 1960 unter Zensur gestellt und erst 1963 freigegeben wurde (Frodon 2010, 60). Im Dezember 1962 nahm Godard in den *Cahiers* dazu folgendermaßen Stellung: «Persönlich ergreife ich keine Partei. Ich bin sowohl für die junge Frau, die links steht, als auch für den kleinen Soldaten, der rechts steht».¹⁵ Zwar gab es neben *LE PETIT SOLDAT* einige weitere Filme wie *ADIEU PHILIPPINE*, *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* (*MURIEL ODER DIE ZEIT DER WIEDERKEHR*, Alain Resnais, FR/IT 1963), *L'INSOUMIS* (*DIE HÖLLE VON*

ALGER, Alain Cavalier, FR/IT 1964) oder *CLÉO DE 5 À 7*, die den Algerienkrieg zumindest am Rande thematisierten, aber aus der Perspektive der Franzosen, die daheim blieben.

Le film à la première personne

Es war gerade dieser Rückzug ins Private, der als unpolitisch wahrgenommen wurde, eine Kritik, die, wiewohl berechtigt, dennoch am Kern der Sache vorbeizieht. Denn wie Truffaut schon in *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* gefordert hatte, sollten die Filmemacher eine strikt persönliche Sicht auf die Dinge werfen und die Welt so schildern, wie sie ihnen erschien. In verschiedenen Texten aus der Zeitschrift *Arts*, die 1960 unter dem Titel *Le cinéma à la première personne* publiziert wurden, destilliert sich diese Haltung heraus:

Der Film von morgen [...] wird noch persönlicher sein als ein Roman, individuell und autobiografisch wie eine Beichte oder ein Tagebuch. Die jungen Filmemacher werden sich in der ersten Person ausdrücken und erzählen, was sie erleben: ihre erste Liebe oder auch ihre jüngste, ihr politisches Bewusstsein, ein Reisebericht, eine Krankheit, ihren Militärdienst, ihre Ehe oder ihren letzten Urlaub – und es wird fast zwangsläufig gefallen, weil es wahr und neu sein wird.

(Truffaut in «Arts», 15. Mai 1957)¹⁶

Das «Kino in der ersten Person» bedeutet nicht zwingend eine autobiografische Perspektive, wie Steinlein (2007) sie ausarbeitet. So sind zwar Truffauts erste Filme *LES MISTONS* (*DIE UNVERSCHÄMTEN*, FR 1957) und *LES QUATRE CENTS COUPS* eng an seiner eigenen Biografie angelehnt, eine Einsicht, die man allerdings nur haben kann, wenn man sich mit extratextuellen Informationen zu Truffauts Leben befasst. Gleiches gilt für Claude Chabrols *LE BEAU SERGE*, in dem man in der Figur von François durchaus das Alter Ego des Regisseurs vermuten kann. Doch die Ich-

15 «Personnellement, je ne prends pas parti. Je suis à la fois pour la fille, de gauche, et pour le petit soldat, de droite.»

16 «Le film de demain m'apparaît [...] plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf.»

Perspektive vieler Nouvelle-Vague-Filme drückt sich vielmehr in der Nähe zur Lebenswelt der Protagonisten aus, in einem direkten, oft auch ungeschliffen wirkenden Zugriff auf einen Alltag, der reich an Details ist und damit die fiktionale Funktionalisierung von erzählerischen Elementen überschreitet. Gerade in der persönlichen Schilderung des scheinbar Banalen öffnet sich der Zugang zu einer wahrhaften Darstellung, welche ungefiltert Nähe zu den Protagonisten aufbaut. Wie sehr sich diese Nähe entfalten kann – auch wenn weder eine so eindeutig fokussierte Perspektive eingenommen wird, noch ein eigener autobiografischer Hintergrund sich aufdrängt –, zeigt sich in *JULES ET JIM* (*JULES UND JIM*, FR 1962), mit dem Truffaut den gleichnamigen, allerdings autobiografischen Roman von Henri-Pierre Roché adaptiert hat. Obschon sich die Darstellung mehrheitlich an der Figur des österreichischen Schriftstellers Jules (Oskar Werner) orientiert, so sind doch viele private, sehr intime Momente den beiden anderen Figuren in der Dreieckskonstellation gewidmet.

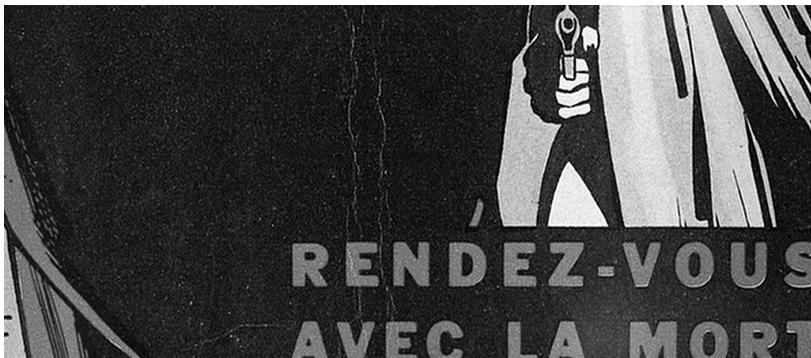
Selbstreflexion

In Godards Werk erscheint der persönliche Zugang weit weniger offensichtlich. Seine Filme sind geprägt von mehr Distanz und unkonventionelleren Darstellungsformen, die sich über die bereits erwähnten Brüche äußern, aber auch durch eine explizit zur Schau gestellte Selbstreflexion des filmischen Werks und des künstlerischen Prozesses. Diese selbstreflexive Haltung kann als ein Merkmal der Künste in der Moderne gelten, in der das Ziel weniger darin bestand, eine Illusion herzustellen, sondern distanzierende Mittel einzuflechten. Die russischen Formalisten wie Viktor Schklowski entwickelten dafür das Konzept der Verfremdung mit dem Ziel, die automatische Verarbeitung des Werks durch den Zuschauer zu bremsen. Die Welt und die Erfahrung der Welt sollten in einem neuen Licht erscheinen und so eine bewusste, kognitive Auseinandersetzung einleiten statt eine passive Konsumption.

Überblickt man die verschiedenen Filme der Nouvelle Vague, so wird man feststellen, dass die meisten von ihnen eine solche Haltung einnehmen und festgefahrene Konventionen aufmischen. Besonders prononciert geschieht das in Godards Filmen und in manchen Werken jener Regisseure, die zur *Rive Gauche* gehören, wie in *HIROSHIMA MON AMOUR* und *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (FR/IT 1961) von Alain Resnais oder in *LA JETÉE* von Chris Marker. Wie Jochen Mecke aber zu Recht bemerkt (2004, 92 f.), ist die Dichotomie zwischen Truffaut als formal konservativem Filmmacher und Godard als kompromisslosem Innovator im filmhistorischen Diskurs zu wenig reflektiert worden. Er sieht die selbstreflexiven Elemente in Truffauts Filmen in den zahlreichen «interfilmischen Verweisen auf die Filmgeschichte» (94) umgesetzt und arbeitet diese Haltung insbesondere in der Analyse zu *LA NUIT AMÉRICAINE* (*DIE AMERIKANISCHE NACHT*, FR/IT 1973) heraus.

Zitate und Hommagen sind eine Technik selbstreferenzieller Intertextualität und intermedialer Verweise, die in Godards Werken seit Beginn unübersehbar sind. *À BOUT DE SOUFFLE* erscheint wie eine große Hommage an die amerikanischen Vorbilder (den amerikanischen Film noir, Humphrey Bogart, das Roadmovie) und an die Literatur (durch das Interview mit dem Schriftsteller Jean Parvulesco). In fast allen seiner Filme sind zudem intermediale Verweise auf die Hochkultur zu finden, auf die Musik Bachs und Mozarts, auf Gemälde Pablo Picassos, im unterschiedslosen Verbund mit Bausteinen aus französischen Chansons oder Bildern aus Comics wie in *PIERROT LE FOU* (*ELF UHR NACHTS*, FR/IT 1965).

Ein weiteres Mittel der Verfremdung und damit der Selbstreflexion ist die hochgradige Stilisierung, die bereits im Kontext der Tonarbeit diskutiert worden ist. Sie findet sich gleichermaßen in den Farbschemen von *UNE FEMME EST UNE FEMME*, *LE MÉPRIS* (*DIE VERACHTUNG*, FR/IT 1963), *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIT D'ELLE* (*ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS*, FR 1967) und *PIERROT LE FOU*, die alle mit präzise gesetzten Farbflächen



12–15 «Après tout je suis fou» – grelles Pop-märchen mit Tiefsinn:
PIERROT LE FOU (ELF
UHR NACHTS) von Jean-
Luc Godard.

in gesättigten Primärfarben, vornehmlich den Farben der französischen Trikolore, aufwarten.

La politique des auteurs

Im Zentrum der Nouvelle Vague, und zwar in den filmkritischen Beiträgen der *Cahiers du cinéma* wie auch in den filmischen Wer-

ken selbst, steht die *politique des auteurs* («Politik der Autoren»). Häufig wurde dieser Begriff falsch mit «Autorenkino» übersetzt und damit suggeriert, es handle sich vor allem um die Personalunion von Drehbuchautor und Regisseur. Tatsächlich muss man die *politique des auteurs* eher als eine geistige Haltung denn als produktionstechnische Form verstehen. Daher steht im Vordergrund die Idee einer starken Autorenpersönlichkeit, die sich auch unter standardisierten und hoch arbeitsteiligen Produktionsbedingungen wie dem amerikanischen Studiosystem durchsetzt und ihren eigenen Stil behauptet.

Die Keimzellen der *politique des auteurs* finden sich schon in Astrucs *Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter* (1948) und Truffauts *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* (1954). Astrucs *caméra-stylo* ist ein individualisiertes Konzept, das von einem Autor als Schöpfer eines eigenwilligen Werkes ausgeht. Wie Frisch (2007, 139) darstellt, geht es dabei um die Verbindung von *écriture* («Schrift», «Handschrift») und *mise en scène* («Regie»), in welcher der Filmemacher als *metteur en scène* («Regisseur») dem filmischen Werk seinen eigenen Stempel aufdrückt.

Frisch (ebd., 141) arbeitet weiter heraus, wie sich in der Filmkritik ein Paradigmenwechsel entwickelte. Die Vertreter der Nouvelle Critique legten ihr Augenmerk weniger auf den Kunstanspruch der Filme oder die Bedeutung von deren Botschaft, sondern auf die Entwicklung der kinematografischen Sprache besonders im kommerziellen Kino. Sie positionierten sich gegen die etablierte Dichotomie zwischen künstlerisch hochwertigen Filmen, wie sie etwa von den Regisseuren der französischen Avantgarde geschaffen wurden, und dem amerikanischen Mainstream, indem sie den Kunstcharakter gerade in der als Massenware deklarierten Produktion entdeckten. Gleichzeitig fokussierten sie auf die stilistische Umsetzung der Stoffe. Das wird deutlich in zwei von Frisch (ebd., 137 f. und 141 f.) beleuchteten polemischen Auseinandersetzungen: in der Diskussion zu Orson Welles' *CITIZEN KANE* (US 1941) und in der Einordnung oder Wie-

derentdeckung von Hitchcocks Werk. Hatte Jean-Paul Sartre an *CITIZEN KANE* den stilistischen Exzess als Manierismus kritisiert, der «den Betrachter immer wieder auf Distanz» setze (ebd., 137), so würdigten die Vertreter der Nouvelle Critique gerade die formal-ästhetische und narrative Innovation, allen voran André Bazin in seinen inzwischen berühmten Ausführungen zum Verhältnis von Technik und Realismus in Welles' berühmtestem Film.

Als die junge Generation der *Cahiers*-Kritiker die Seite wechselte und begann, ihre eigenen Filme zu drehen, hatte die *politique des auteurs* entsprechende Konsequenzen, die in diesem Text schon mehrfach angesprochen wurden. Dazu gehören besonders die stilistische Innovation und die persönliche Haltung des Regisseurs zu seinem Stoff, das *cinéma à la première personne*.

Es mag jedoch erstaunen, dass die *politique des auteurs* ausgerechnet von André Bazin (1957) kritisiert wurde. Seine Hauptkritik speiste sich aus ihrer individualistischen Konzeption des Autors, die Bazin aufgrund folgender Überlegungen als ahistorisch ablehnte:

- Das Werk ist mehr als sein Autor oder dessen Intention. Es akkumuliert Ideen und Traditionen, die außerhalb der Kontrolle oder der bewussten Intention des Autors liegen.
- Der Autor selbst ist durch historische und soziale Kontingenzen geprägt, er steht nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern ist Teil von ihr. Ebenso sind es historisch bestimmte Limitierungen und Chancen, die sein Werk formen.
- Das Genie befindet sich in einer dialektischen Beziehung zum historischen Moment, in dem es auftritt. Es steht in einem Netzwerk von Einflüssen, die es aufgreift, verändert und wieder in die Gesellschaft und die Geschichte ein-speist.

Dennoch beschrieb Bazin seine Kritik an der *politique des auteurs* eher als kleinen Familienstreit und nicht als absolute Opposition. Denn auch er stellte die kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Auto-

ren wie Orson Welles, Roberto Rossellini, William Wyler oder John Ford oft ins Zentrum seiner Reflexionen, allerdings mit der notwendigen Distanz, indem er essenzielle Bedingungen oder Strukturen exemplarisch herausarbeitete wie die Bedeutung der großen Schärfentiefe und der Plansequenz in *CITIZEN KANE*.

Aber Bazin hinterfragte auch den hermeneutischen Zugriff von Kritikern, die sich bei der Interpretation der Werke auf die Biografie des Autors und dessen außertextuelle Erklärungen seines eigenen Werks stützten. Ein Jahrzehnt nach Bazin nahm Roland Barthes in *Der Tod des Autors* eine weit schärfere Kritik der Autortheorie vor, indem er das Werk als eine aktive Produktion des Lesers darstellte. Jeder kritische Zugriff, der versucht, eine ursprüngliche Intention aus dem Werk herauszudestillieren, ist daher nach Barthes a priori zum Scheitern verurteilt:

Wir wissen nun, dass ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn (das wäre die «Botschaft» des «Autor-Gottes») freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen. (Barthes 1968, 61)

Barthes betonte also – wie Bazin, aber wesentlich dezidierter –, dass das Werk aus poststrukturalistischer Perspektive intertextuell bedingt und daher innerhalb eines großen, nicht zu bestimmenden kulturellen Felds zu verorten sei. Diese kritische Tendenz hatte ihren Anfang schon früher im *New Criticism*, aber auch bereits im russischen Formalismus der 1920er-Jahre, in dem es mehr darum gegangen war, die strukturellen Eigenheiten zu analysieren und die Leistung eines Werks in seinen innertextuellen Qualitäten zu bestimmen.

In seinen Reflexionen zur Ideengeschichte des Autorenbegriffs stellt Fernando Ramos Arenas (2011, 54f.) dar, «wie nah der Auteur dem romantischen Autorbegriff stand, aber auch wie er ihn modifi-

zierte, und dass somit der *auteur* als spezifisches Phänomen im Unterschied zum originären romantischen Konzept gedacht werden muss» (ebd., 28). Tatsächlich wurde der Geniekult in den 1970er-Jahren des 18. Jahrhunderts im Sturm und Drang eingeführt. Der Autor wurde als individueller Künstler gesehen, welcher das Werk formte, aber auch dessen rechtmäßiger Urheber war. In dieser Konzeption zeichnete sich das Werk des Genies durch Originalität aus, durch den Bruch mit Traditionen und künstlerischen Schulen. Wenngleich die romantische Autorenkonzeption – wie Arenas (ebd., 27) schreibt – im Nachhinein besonders von der Kritik eine Vereinfachung erfahren hat, so ist es genau dieses vereinfachte Bild, das der *politique des auteurs* als Vorlage diente: das Genie, das außerhalb der Konventionen und Traditionen agiert, auch wenn es sich – allerdings selbstreflexiv – dieser Traditionen bedient und sie eigenwillig umformt. Während also in anderen Künsten – besonders der Literatur – die mit dem Autorenbegriff einhergehende Personalisierung in neueren Ansätzen problematisiert wurde, hat ausgerechnet jene Kunstform, die nur in der Kooperation und in einem arbeitsteiligen Produktionssystem entstehen kann, in der Nouvelle Vague die oft als reaktionär kritisierte Rückkehr zum autorenzentrierten Geniekult ausgebildet.

Bei aller Nähe zur personenzentrierten Analyse von filmischen Werken äußerte Bazin daher auch den Vorbehalt, dass es sich bei der *politique des auteurs* eher um eine filmkritische Position, als um einen reflektierten theoretischen Zugang handelt. In der filmwissenschaftlichen Theorie wird daher der Autor von der unpersönlichen Enunziationsinstanz (Metz 1991) unterschieden und nicht als anthropomorph gedacht. Exemplarisch hat beispielsweise Edward Branigan (1992, 87 [engl.]; 2007, 72 [dt.]) acht Ebenen der Narration herausgearbeitet, in welcher der historische Autor, also der legale Urheber des Werks und die biografisch verbürgte Person, lediglich eine vom Werk zu unterscheidende Ebene darstellt. Der Autor ist aber auch eine für den Lektüreprozess aktive Instanz, nämlich die mit ihm assoziierte kulturelle Legende, die sich aus seiner öffentlich wahrgenommenen Persona speist und eine bestimmte Erwartungshaltung erzeugt (ebd., 71), wenn wir beispielsweise einen Hitchcock- oder einen Godard-Film schauen.

Von dieser theoretischen Betrachtung des Autors unterscheidet sich jedoch die *politique des auteurs* entschieden. Ihren Anhängern ging es vielmehr darum, das Werk als persönlichen Ausdruck des Regisseurs zu verteidigen, der über die Mise en Scène die stilistische Umsetzung entscheidend prägt und verantwortet.

Neben Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (FR 1960) ist François Truffauts erster Langspielfilm *LES QUATRE CENTS COUPS* auch in der öffentlichen Wahrnehmung der Zeit einer der wichtigsten Filme der Nouvelle Vague. Mit seiner Premiere in Cannes markierte er eine historische Zäsur, die bei genauer Analyse weniger markant ausfällt als gemeinhin angenommen. *LES QUATRE CENTS COUPS* wurde Ende 1958 gedreht, nach einem Drehbuch, das Truffaut gemeinsam mit Marcel Moussy verfasst hatte. Finanziert hatte den Film zu weiten Teilen Truffauts Schwiegervater Ignace Morgenstern, ein Verleiher und Produzent. Gedreht wurde in 35 mm Schwarz-Weiß, die Kameraführung verantwortete Henri Decaë.

Protagonist ist der junge Antoine Doinel, eine der anrührendsten Figuren der Nouvelle Vague. Seine Geschichte basiert auf autobiografischen Elementen aus Truffauts Kindheit. Es handelt sich also um einen *film à la première personne*. Nähe und Empathie ergeben sich durch die strikte Fokussierung auf die Erfahrungen dieses Kindes, das – umgeben von lieblosen Erwachsenen – sich gegen die Beschränkungen der traditionellen Konventionen auflehnt, in ein Erziehungsheim gesteckt wird und sich am Ende mit der Flucht aus diesem rigiden Korsett befreit. Interessanterweise spiegelt sich diese Nähe kaum in einer als Subjektivierung im engeren Sinne, als interne Fokalisierung, zu verstehenden Bildsprache. Vielmehr erleben wir als Zuschauer zwar fast alles mit dem Kind, auch den Blick auf die Erwachsenen, aber nicht zwingend aus der visuellen Perspektive des Kindes, mit Ausnahme einer Szene im Karussell, in welcher wir den POV (*point of view*) der Figur teilen und seine kinästhetische Erfahrung hautnah miterleben.

Besonders sinnfällig wird die enge Anbindung an den jugendlichen Protagonisten in einer Szene, in der Antoine im Bett liegt, während seine Eltern sich im Off streiten (0:29:14). Schon vor dem Streit tauchen die Eltern einzeln als Fragmente im Hintergrund auf, während die Kamera auf Antoinettes Gesicht gerichtet und auf seiner Augenhöhe positioniert ist. Es ent-

LES QUATRE CENTS COUPS



steht durch diese Anordnung ein signifikantes Gefälle zwischen der Erlebenswelt von Antoine, die geprägt ist von seiner Einsamkeit und dem Gefühl des Unverstandenseins, und der Wahrnehmung der Eltern als fremdartige und desorientierte Wesen. Diese Unterscheidung wird potenziert durch die Lichtgestaltung mit scharfen Schatten und wenig gebündeltem Licht, das zur Tür hereinfällt, wenn Vater und Mutter über Antoinettes Bett steigen.

Henri Decaës Kameraarbeit wurde oft als konservativer eingestuft als Raoul Coutards dokumentarischer Stil, eine Diagnose, die im Kern sicher ihre Berechtigung hat, aber der formal-ästhetischen Konsequenz nicht gerecht wird. Denn die Kamera ist in *LES QUATRE CENTS COUPS* das wichtigste Ausdrucksmittel für die Echtheit und Ehrlichkeit, die Truffaut in seinem Text *Eine gewisse Tendenz im französischen Kino* (1954) gefordert hatte. Von der Lichtsetzung bis zu den Kamerabewegungen und der Kadrange sind alle gestalterischen Elemente diesem Ausdruck verpflichtet.

Das zeigt sich auch in der Darstellung von Paris: Die Stadt, in der Antoine bei Tag und Nacht herumstreunt, wenn er aus dem Klassenzimmer verbannt wird, schwänzt oder nachts aus der elterlichen Wohnung schleicht, wird als Gegenpol zum stickigen Schulzimmer und zur beengten kleinbürgerlichen Atmosphäre des Elternhauses inszeniert. Organisch wirkende, elegante und großzügige Bewegungen entwickeln in Kombination mit Totalen eine Atmosphäre der Freiheit in einem von Erwachsenen kaum kontrollierten Raum. Nacht-

SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN
FR 1959

R: François Truffaut, **B:** François Truffaut, Marcel Moussy, **K:** Henri Decaë, **M:** Jean Constantin, **P:** Les Films du Carrosse, **D:** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Gilberte Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Guy Decomble (Französischlehrer), Georges Flamant (M. Bigey), Patrick Auffay (René), **L:** 99 Min., **EA:** 4.5.1959 (Cannes), **DVD:** (Arthaus) DE-Ausgabe (RC 2) mit dt. UT

bilder von tiefster Schwärze, die schon in Louis Malles *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* (FR 1958) zu sehen waren, von wenigen Straßenlaternen mit Spitz- und Schlaglichtern punktuell aufgehellte, zeugen nicht nur von virtuoser Beherrschung der Kamera, sondern setzen auch ein Lebensgefühl unmittelbar sinnlich als ästhetische Erfahrung um. Besonders deutlich wird diese Engführung von Form und Inhalt am Ende,

wenn Antoine ins Gefängnis eingeliefert wird, bei dem langen statischen Interview und in der entfesselten Bewegung bei der Flucht. So sind die Gitter als schwarze Abtrennung omnipräsent, entweder als Bildebene vor dem Gesicht des Protagonisten (oft in der Unschärfe) oder als Schatten auf den Wänden, und am Ende erlebt der Zuschauer die Befreiung hautnah mit, wenn Antoine zum Meer rennt.

Jean-Luc Godards Werke – darauf wurde mehrfach hingewiesen – sind auch in der Nouvelle Vague einzigartig in ihrer konsequenten Verweigerung und Brechung einer illusionsbildenden Erzählhaltung. Sie sind geprägt von Brüchen, welche das Raum-Zeit-Kontinuum fragmentieren, und von zugespitzten Stilisierungen, die an sich verfremdend wirken. Diese ästhetische Strategie ist in der Tonarbeit zu beobachten und sie findet sich gleichermaßen in den Farbschemen von *UNE FEMME EST UNE FEMME* (EINE FRAU IST EINE FRAU, FR/IT 1961), *LE MÉPRIS* (DIE VERACHTUNG, FR/IT 1963), *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS, FR 1967) und *PIERROT LE FOU*. Alle arbeiten mit präzise gesetzten Farbflächen in gesättigten Primärfarben, vornehmlich den Farben der französischen Trikolore, der Nationalflagge. Alle Farbfilm Godards sind in Cinemascope gedreht, während er die Schwarz-Weiß-Filme in 4:3 realisierte.

Bei seinem Erscheinen war *PIERROT LE FOU* wegen seines anarchistischen Inhalts erst ab 18 Jahren freigegeben. Doch trotz seiner antibourgeoisen Attitüde – der Film schildert den Ausbruch seines Protagonisten Ferdinand aus seiner Ehe und seiner bürgerlichen Existenz – wird kein politisch zu verstehendes Motiv im engeren Sinne deutlich. Vielmehr macht sich Ferdinand in Begleitung seiner Geliebten Marianne zu einer privaten Suche auf.

Zwar deuten sich immer wieder Spannungsmomente an – ein Mord, ein Autodiebstahl, eine Verfolgungsjagd, ein vorgetauschter Unfall, ein Duell –, dennoch bleibt die Narration sehr schemenhaft und minimal. Das Interesse verlagert sich daher vom Nachvollzug der Geschichte zur ästhetischen Wahrnehmung der strukturellen Anordnung von Versatzstücken aus Kultur und medialer Repräsentation, die heterogen als Collage angeordnet sind. Dazu gehören die bereits erwähnten Tonelemente Deklamieren, Vorlesen, Interviews, Gesang, Voice-over, fremdsprachige Akzente, diegetische und extradiegetische Musik aus Klassik und Pop, die in eine komplexe Interaktion mit dem Bild treten und als lose arrangierte Elemente ohne hierarchische Ordnung erscheinen. Dazu gehören aber auch

PIERROT LE FOU



Zitate aus Werken der bildenden Kunst, von den Impressionisten über den Kubismus zur Pop Art und zum Comic sowie ein Bilderbuch, die teilweise als Elemente des Dekors eingebunden sind, teilweise bildfüllend und kontextfrei die Führung übernehmen. Die heterogene Anordnung dieser visuellen Elemente reflektiert in modernistischer Art und Weise die materielle Beschaffenheit ihrer unterschiedlichen Oberflächen – ein Vorgehen, das man im russischen Formalismus als Faktur bezeichnete. Sie werden ergänzt durch Schrift, seien es Neonschriften, Graffiti im Dekor oder die Handschrift in diversen Farben in Ferdinands Tagebuch.

Das Farbschema ist von der Dominanz der drei Farben Blau, Weiß und Rot geprägt, die zusammen mit dem Namen Marianne und dem Wahlspruch «Liberté, égalité, fraternité» mit der Französischen Revolution verbunden sind. Wie immer in Godards Filmen sind die Farben den Figuren und Objekten zugewiesen, die sich scharf vom meist weißen Hintergrund abheben. Es sind daher klar umrissene Flächen, zwischen denen sich keine Übergänge ergeben. Über die diffuse, helle Beleuchtung und die überwiegend matte, raue Beschaffenheit der Kostüme und Requisiten erscheinen die Farben wie ausgeschnittene flächige Formen und damit als Allusion an die Farbästhetik von Pop Art und Comic. In *PIERROT LE FOU* ist die größte Farbsättigung dem Rot vorbehalten, das dadurch eine den Film bestimmende Vorherrschaft übernimmt, im Unterschied zu den variierenden Blautönen von pastellfarbenem Himmelblau zu Cyan, das mit Rot einen perfekten Komplementärkontrast sowie einen Kalt-Warm-Gegensatz bildet und damit eine maximale Spannung zwischen den Protagonisten entfaltet, die in diesen opponierenden Farben gekleidet sind.

ELF UHR NACHTS

FR 1965

R: Jean-Luc Godard,
B: Jean-Luc Godard
nach dem Roman *Obsession* von Lionel White,
K: Raoul Coutard,
M: Antoine Duhamel,
P: Films Georges de Beauregard, D: Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon, genannt Pierrot), Anna Karina (Marianne Renoir), Graziella Galvani (Maria Griffon), Dirk Sanders (Fred),
L: 110 Min, Techniscope (1:2.35), EA: 5.11.1965 (Frankreich), DVD: (Arthaus), DE-Ausgabe (RC2) mit dt. UT

CLÉO DE 5 À 7

CLÉO – MITTWOCH

ZWISCHEN 5 UND 7

FR/IT 1962

R: Agnès Varda,

B: Agnès Varda,

K: Jean Rabier, Alain

Levent, M: Michel

Legrand, P: Georges de

Beureard, D: Corinne

Marchand (Cléo), Antoi-

ne Bousseiller (Antoine),

Dominique Davray

(Angèle), Dorothée

Blanc (Dorothée), L: 90

Min, EA: 11.4.1962

(Frankreich), DVD: (Ar-

tificial Eye) GB-Ausgabe

(RC 2) mit engl. UT



Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* folgt der weiblichen Protagonistin Cléo sehr nah und annähernd in Echtzeit – wenn auch, wie Frodon (2010, 87) anmerkt, in einer hochgradig stilisierten Zeitgestaltung – durch Paris, während sie auf das Resultat einer medizinischen Diagnose wartet und dabei flanierend oder fahrend an den typischen Schauplätzen der Stadt (Straßen, Plätze, Cafés und Kinos) vorbeikommt. Die Nähe wird gesteigert durch POV-Einstellungen, in welchen die anthropomorphe, organische Bewegung der Kamera den explorierenden Blick der Protagonistin übernimmt. Unter dem Eindruck der drohenden Krankheit nimmt Cléo die Stadt und die Menschen wie eine Fremde neu wahr.

Zwar wird Agnès Varda der *Rive Gauche* zugeordnet, doch finden sich in *CLÉO DE 5 À 7* sehr viele Aspekte, die typisch für die Nouvelle Vague sind. Was den Film über die bemerkenswerte Zeitgestaltung hinaus besonders erscheinen lässt, ist der weibliche Blick auf das Geschehen. Cléo ist keineswegs eine Feministin im engeren Sinne, sondern eine sehr weibliche, zunächst divenhaft verwöhnt wirkende Pariser Chanteuse, die hysterisch auf die mögliche Veränderung in ihrem Leben reagiert und einen ganzen Stab von Menschen um sich versammelt, die sie retten sollen. Im Laufe des Films aber verlässt sie diese kon-

ventionelle Rolle, geht hinaus in die Stadt und beginnt im Augenblick zu leben. Markantes Zeichen dieses Wandels ist die Szene, in der Cléo ihre Perücke ablegt.

Eine Farbsequenz leitet den Film ein. Cléo besucht eine Kartenlegerin, um sich die Zukunft deuten zu lassen. Die Tarotkarten zeigen verschiedene Konstellationen, die sich im Laufe des Films ergeben werden, inklusive das negative Resultat der medizinischen Analyse. Diese Sequenz fungiert nicht nur wie ein *foreshadowing*, sondern sie etabliert auch den streng strukturierten, linearen Ablauf des Films. *CLÉO DE 5 À 7* ist nicht nur über Titel, welche die Zeit angeben, in Kapitel eingeteilt, sondern es sind auch immer wieder Uhren zu sehen, welche das Vergehen der Zeit visualisieren. Die stärker dem Augenblick verhaftete Erlebniswelt in der zweiten Hälfte des Films äußert sich bildsprachlich durch eine mobile, organisch wirkende Kameraführung. Am Ende trifft Cléo einen jungen Mann, der am nächsten Tag in den Algerienkrieg ziehen muss. In diesem melancholischen Abschluss des Films findet Cléo zur inneren Ruhe: Sie spaziert mit Antoine vom Park Montsouris bis zum Hôpital de la Salpêtrière, begleitet von ruhigen, eleganten Schienen- und Kranfahrten.

Cléos anfängliche Ichbezogenheit manifestiert sich in der ständigen Präsenz von Spiegeln, die noch über den Wandel in der Mitte des Films hinaus vorhanden sind. Symbolisch überhöht zerbricht ein Spiegel nach einer Stunde, was Cléo als Sinnbild des Todes deutet. Die Spiegel sind aber auch Teil eines selbstreflexiven Spiels, indem sie die Blickperspektive mehrfach brechen und in eine Vielzahl von kaleidoskopischen Bildeindrücken verwandeln. Das selbstreflexive Spiel, ebenfalls typisch für die Nouvelle Vague, kulminiert in einer Mise-en-Abyme, die im Stil einer Slapstick-Komödie den Abschied eines Mannes von seiner «Puppe» thematisiert, inklusive Kauf eines Trauerkranzes.

Bibliografie

- Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren. Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme '95*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2011.
- Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente 2. 1945 bis heute*. München: Piper, 1964, 111–115 [franz. Originalausgabe 1948].
- Baecque, Antoine de: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Paris: Fayard, 2003.
- : *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- Bazin, André: Comment peut-on être hitchcocko-hawksien? In: *Cahiers du cinéma*, 44, 1955, 18.
- : *La politique des auteurs*. Paris: Editions Champ Libre, 1972 [erstmalig 1957].
- Bazin, André; Doniol-Valcroze, Jacques; Kast, Pierre; Leenhardt, Roger; Rivette, Jacques; Rohmer, Eric: Six Characters in Search of Auteurs. A Discussion about the French Cinema. In: *Cahiers du cinéma*, vol. 1. London: Routledge & Kegan Paul, 1985, 31–46 [frz. Originalausgabe 1957].
- Benayoun, Robert: Le roi est nu. In: *Positif*, 46, 1962, 1–14.
- Bergala, Alain: Techniques de la Nouvelle Vague. In: *Cahiers du cinéma*, Hors série: La Nouvelle Vague, 1998, 36–43.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York: Routledge, 1992.
- Comolli, Jean Louis; Narboni, Jean: François Truffaut. «Evolution of the New Wave». Truffaut in Interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (extracts). In: *Cahiers du cinéma*, vol. 2. London: Routledge & Kegan Paul, 1967, 106–110.
- Douchet, Jean: *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française, 1998.
- Fischer, Robert: *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur*. Köln: vgs, 1991.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001 (Zürcher Filmstudien; Bd. 6).
- Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren, 2007.
- Frodon, Jean-Michel: *Le Cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma, 2010.
- Graff, Séverine: L' influence des technologies dans l'émergence du cinématographe. In: Boilat, Alain; Brunner, Philipp; Flückiger, Barbara (Hg.): *Kino CH: Rezeption, Ästhetik, Geschichte*. Marburg: Schüren, 2008, 233–245.
- Greene, Naomi: *The French New Wave. A New Look*. London: Wallflower, 2007.
- Grob, Norbert et al. (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, 2006 (Genres/Stile; Bd. 1).
- Grob, Norbert: Autorenfilm. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007, 49–53.
- Hillier, Jim: New Wave. In: Grant, Barry Keith (Ed.): *Schirmer Encyclopedia of Film*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2007, 235–245.
- Marie, Michel: *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris: Nathan, 1997.
- Mecke, Jochen: Le film spéculaire. Hommage, mise en abyme und Dekonstruktion in François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE. In: Winter, Scarlett; Schlünder, Susanne (Hg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München: Wilhelm Fink, 2004, 91–112.
- Metz, Christian: *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- Monaco, James: *Alain Resnais*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Moulet, Luc: A Case Study. Contrasting Views of À BOUT DE SOUFFLE. In: Graham, Peter; Vincendeau, Ginette (Eds.): *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: BFI Palgrave Macmillan, 2009, 221–237.
- Neupert, Richard: The French New Wave. New Stories, Styles and Auteurs. In: Badley, Linda; Palmer, R. Barton; Schneider, Steven Jay (Eds.): *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, 41–51.
- Nowell-Smith, Geoffrey: France. From Nouvelle Vague to May '68. In: ders.: *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*. New York/London: Continuum, 2008, 138–151.
- Ostrowska, Dorota: *Reading the French New Wave. Critics, Writers and Art Cinema in France*. London, New York: Wallflower Press, 2008.
- Prümm, Karl: Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague. In: Grob, Norbert et al. (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender, 2006, 132–141.
- Sarris, Andrew: Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Caughie, John (Ed.): *Theories of Authorship. A Reader*. Routledge: London, 1993, 62–65 [erstmalig 1962].
- Steinlein, Almut: *Une esthétique de l'authentique. Les films de la Nouvelle Vague*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Truffaut, François: Eine gewisse Tendenz im französischen Kino. In: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente 2. 1945 bis heute*. München: Piper, 1964, 116–131 [franz. Originalausgabe 1954].
- : Le Cinéma à la première personne. In: Lherminier, Pierre (Éd.): *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers, 1960, 529–531.
- : La politique des auteurs. In: Warthenberg, Thomas E.; Curran, Angela (Eds.): *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden: Blackwell, 1966, 95–98.
- : Entretien avec François Truffaut. In: *Cahiers du cinéma*, 190, 1967, 20–30.
- : *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1997 [erstmalig 1975].
- Vincendeau, Ginette: Introduction. Fifty Years of the French New Wave. From Hysteria to Nostalgia. In: Graham, Peter; Vincendeau, Ginette (Eds.): *The French New Wave. Critical Landmarks*. London: BFI; Palgrave Macmillan, 2009, 1–29.
- Winter, Scarlett; Schlünder, Susanne (Hg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München: Wilhelm Fink, 2004.
- Williams, Alan: Godard's Use of Sound. In: Weis, Elisabeth; Belton, John (Eds.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York, Oxford: Columbia University Press, 1985, 332–345.
- Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1991 [erstmalig 1969].
- : The Auteur Theory. In: Brady, Leo; Cohen, Marshall (Eds.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1976–1985, 529–542.

Filmografie

Filme der Nouvelle Vague (chronologisch)

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT, Louis Malle, FR 1957)

LES MISTONS (DIE UNVERSCHÄMTEN, François Truffaut, FR 1957)

LE BEAU SERGE (DIE ENTtäUSCHTEN, Claude Chabrol, FR 1958)

LES AMANTS (DIE LIEBENDEN, Louis Malle, FR 1959)

LES COUSINS (SCHREI, WENN DU KANNST, Claude Chabrol, FR 1959)

HIROSHIMA MON AMOUR (Alain Resnais, FR/JP 1959)

LES QUATRE CENTS COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, François Truffaut, FR 1959)

LE SIGNE DU LION (IM ZEICHEN DES LÖWEN, Éric Rohmer, FR 1959)

À BOUT DE SOUFFLE (AUSSEER ATEM, Jean-Luc Godard, FR 1960)

LES BONNES FEMMES (DIE UNBEFRIEDIGTEN, Claude Chabrol, FR/IT 1960)

LE PETIT SOLDAT (DER KLEINE SOLDAT, Jean-Luc Godard, FR 1960)

TIREZ SUR LE PIANISTE (SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN, François Truffaut, FR 1960)

ZAZIE DANS LE MÉTRO (ZAZIE, Luis Malle, FR/IT 1960)

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, Alain Resnais, FR/IT 1961)

CLÉO DE 5 À 7 (CLEO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7, Agnès Varda, FR/IT 1961)

UNE FEMME EST UNE FEMME (EINE FRAU IST EINE FRAU, Jean-Luc Godard, FR/IT 1961)

LOLA (LOLA, DAS MÄDCHEN AUS DEM HAFEN, Jacques Demy, FR/IT 1961)

PARIS NOUS APPARTIENT (PARIS GEHÖRT UNS, Jacques Rivette, FR 1961)

VIE PRIVÉE (PRIVATLEBEN, Louis Malle, FR/IT 1961)

ADIEU, PHILIPPINE (Jacques Rozier, FR/IT 1962)

ANTOINE ET COLETTE (François Truffaut, FR 1962)

LES CARABINIERS (DIE KARABINIERI, Jean-Luc Godard, FR/IT 1962)

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY (SONNTAGE MIT SYBILL, Serge Bourguignon, FR/AT 1962)

JULES ET JIM (JULES UND JIM, François Truffaut, FR 1962)

VIVRE SA VIE (DIE GESCHICHTE DER NANA S., Jean-Luc Godard, FR 1962)

LA CARRIÈRE DE SUZANNE (DIE KARRIERE VON SUZANNE, Éric Rohmer, FR 1963)

LE FEU FOLLET (DAS IRRLICHT, Louis Malle, FR 1963)

LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG, Jean-Luc Godard, FR/IT 1963)

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (MURIEL ODER DIE ZEIT DER WIEDERKEHR, Alain Resnais, FR/IT 1963)

BANDE À PART (DIE AUSSENSEITERBANDE, Jean-Luc Godard, FR 1964)

LA DÉRIVE (TREIBGUT, Paula Delsol FR 1964)

UNE FEMME MARIÉE (EINE VERHEIRATETE FRAU, Jean-Luc Godard, FR 1964)

LA PEAU DOUCE (DIE SÜSSE HAUT, François Truffaut, FR 1964)

MASCULIN FÉMININ (MASCULIN-FÉMININ ODER: DIE KINDER VON MARX UND COCA-COLA, Jean-Luc Godard, FR/SE 1965)

PARIS VU PAR... (PARIS GEGEHEN VON..., Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer, Jean Rouch, FR 1965)

PIERROT LE FOU (ELF UHR NACHTS, Jean-Luc Godard, FR/IT 1965)

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS, Jean-Luc Godard, FR 1966)

MADE IN U.S.A. (Jean-Luc Godard, FR 1966)

LA CHINOISE (DIE CHINESIN, Jean-Luc Godard, FR 1967)

LA COLLECTIONNEUSE (DIE SAMMLERIN, Éric Rohmer, FR 1967)

WEEK END (WEEKEND, Jean-Luc Godard, FR/IT 1967)

MA NUIT CHEZ MAUD (MEINE NACHT BEI MAUD, Éric Rohmer, FR 1969)

LA NUIT AMÉRICAINE (DIE AMERIKANISCHE NACHT, François Truffaut, FR/IT 1973)

Weitere erwähnte Filme (alphabetisch)

LA BELLE ET LA BÊTE (ES WAR EINMAL, Jean Cocteau, FR 1946)

CITIZEN KANE (Orson Welles, US 1941)

ET DIEU CRÉA LA FEMME (UND EWIG LOCKT DAS WEIB, Roger Vadim, FR/IT 1956)

INDIA (Roberto Rosellini, IT/FR 1959)

L'INSOUMIS (DIE HÖLLE VON ALGIER, Alain Cavalier, FR/IT 1964)

LA JETÉE (AM RANDE DES ROLLFELDS, Chris Marker, FR 1962)

DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, DE 1924)

MOI, UN NOIR (Jean Rouch, FR 1958)

LE QUAI DES BRUMES (HAFEN IM NEBEL, Marcel Carné, FR 1938)

LE SILENCE DE LA MER (DAS SCHWEIGEN DES MEERES, Jean-Pierre Melville, FR 1949)

SOMMAREN MED MONIKA (DIE ZEIT MIT MONIKA, Ingmar Bergman, SE 1953)